دراسة تحليلية

د. مسلك ميمون

الصورة السردية
في قصص شريف عابدين

الصّورة السّردية

في قصص شريف عابدين

دراسة تحليلية

د. مسلك ميمون

الكتاب : الصّورة السّردية في قصص شريف عابدين

تأليف : د. مسلك ميمون

الطبعة الأولى: سنة ٢٠١٥

رقم الإيداع: ٢٠١٥/١٩٩٦٢

الترقيم الدولي: ٩٧٩-٩٧٨-٤٢١-٩٢٥-٩٥

المطبعة: دار الهدى للمطبوعات

الهاتف: ٠١٢٢٢٨٨٩٠٠٦

الناشر: وميض السرد

البريد: boolivery@gmail.com

مفهوم الصّورة...

قال الله تعالى: (الله الذي جعل لكم الأرض قراراً والسّماء بناءً وصوّركم فأحسنَ صورَكم ورزقكم من الطّيبات ذلكم الله ربّكم فتباركَ الله ربّ العالمين) غافر ٦٤ الله سبحانه وتعالى، بدأ التّصوير، وصوّر الإنسان وكرّمه بأحسن صورة، حتّى أنّ الإنسان نفسه، لا يتمنى أن تكون له صورة أخرى غير التي هو عليها، متميزاً عن كلّ المخلوقات الأخرى. والإنسان نفسه المُصَوِّر، ارتبط بالتّصوير/الرسم قديماً، حسب إمكاناته الخاصة، ومواهبه المحدودة.. وشتّان بين الخالق سبحانه وتعالى والمخلوق/الإنسان! فمنذ عهد المغارات والكهوف، التي كان يسكنها الإنسان، ويتّقي فيها الحرّ والقرّ، وبطش الحيوانات المفترسة.. بدأت عملية الرّسم على جدران الكهوف، التي تعود إلى مائة وثمانين ألف سنة، وأقدمها ما اكتشف جنوب فرنسا واسبانيا، وجنوب إفريقيا.. ولا يغيب عن التّفكير، أنّ الإبداع في النّهاية، صورة ترتسم في الذّهن، فيكون لها تأثير، وإحساس، وتفاعل في نفسية المُتلقي. و الأمر في عمومه لا يقتصر على المكتوب/المقروء، بل الصّورة تخصّ كلّ وجوه الإبداع الإنساني على اختلافها، وبغير تحديد أو تخصيص. وتختلف وجوهها حسب الجنس الأدبي، أو الصّنف والنّوع الفنّي..

لا شك أنّ مصطلحات كثيرة . في مجال النقد الأدبي . مازالت عائمة، ولا تتمتع بالدّقة العلمية والسّبب في ذلك أنّ بعضها جاء كمصطلح من علوم أخرى وفنون مختلفة، وحِرفٍ وصَنائع منها مازالت تغالب الزّمن، ومنها ما قلّت، وقلّ الاهتمام بها.. ومنها ما اندثرت.. وكلّ ذلك في الغالب لا علاقة له بالأدب ونقده، إلا من باب (سدّ مَسدّ)، من ذلك مصطلح الصّورة ، وإن كان له أثر في الأدب وباقي الفنون، ومنذ القديم إلا أنّ مفهومه المحدّد ظلّ مستعصياً، ومن غرابة الوضع أنّه مصطلح توضح به أشياء قد لا تكون في متناول الحواس، بيد أنّه هو نفسه في حاجة إلى توضيح ما دام الغموض يلفه منذ بداية توظيفه، لأنّه يتراقص بين الحِسّية، والذّهنية، والمَفاهمية.. وما يتفرّع وينشقّ عن كلّ هذا.. فقديماً قال أرسطو رابطاً الصّورة بالتّفكير: «التّفكير مستحيلٌ بدون صور.»

والصّورة عند الفيلسوف غاتشيف: «كُلٌ فنّي متكامل قائم على أساس العلاقة بين جانبيها الحسّي والعقلي وهي تعكس على نحو دقيق ومباشر نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كلّ عصر(١) » وعند الفيلسوفة الأمريكية سوزان لانجر الصّورة: ..«هي جوهر كلّ الفنون وهي شيء ما يوجد فقط لإدراكنا، مجرد من نظامها الفيزيائي والسّببي(٢)» أمّا

---

[1] . غاتشيف، غورغي، الوعي والفن، ص١٥

[2] . حكيم، راضي، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ص٢١

البرغماتي الأمريكي جون ديوي فيرى أنّ الصّورة « هي العنصر العقلي القابل للفهم في موضوعات العالم وأحداث(٣)»

وهي عند فيلسوف الوجودية جان بول سارتر.« المحتوى النّفسي الذي يسند التّفكير والذي له قوانينه الخاصّة (٤)»

وهي عند المفكر فرانكلين روجرز: «الإبداع المحض للذّهن وهي لا يمكن أن تنشأ من تشابه ما، بل من جمع واقعين بعيدين الى حدّ ما عن بعضهما(٥) »

والصّورة هي .. « :أداة فنّية لاستيعاب أبعاد الشّكل والمضمون لما لها من مميزات مابين تلك المميزات من وشائج تجعل الفصل بينها مستحيلا(٦) .

و هي أيضاً: «الأساسي الذي يستكشف به المبدع تجربته ويتفهمها . (٧)»

١ ـ الصّورة الشّعرية قديماً:

---

3 ـ ديوي، جون، الفن خبرة، ص١٩٥

4 ـ سارتر، جان بول، التخيل، ص٦١ كما (عدّها نمطاً معيناً من الوعي بشيء ما وهي فعل وليست شيئاً

5 ـ روجرز، فرانكلين، الشعر والرسم، ص١٣٢

6 ـ علي الصغير،محمد حسين، الصورة الفنية في المثل القرآني، ص٣٧

7 ـ عصفور، جابر احمد، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، ص٤٦٤ (وعدّها أيضا أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس فيها ومن خلال فاعليته ونشاطه.)

عُرفتِ الصّورة الشّعرية منذ القديم، ولكن ليس كما هو الشّأن عندنا الآن، فالنّقد العربي كان يجد التّصوير قائماً في ضروب البلاغة من مجاز، وتشبيه، واستعارة. ولعلّ ذلك بفعل التّأثر المباشر بقولة أرسطو: «ولكن أعظم الأساليب حقاً هو أسلوب الاستعارة.. وهو آية الموهبة(٨)»

ومادام أرسطو كان شغوفاً بالمحاكاة فكان يربط بين الشّعر والرّسم، ويجد الكتابة الشّعرية إنّما هي رسم بالكلمات، وحتّى تكون الصّورة حية، ومفعّلة داخل إطار الشّعر فكان لابدّ من خيال. ذاك الخيال الذي تبلور في ذهن سقراط إلى نوع من الجنون العلوي.. وكذلك رأى أفلاطون الذي كان عنده الشّعراء: «مسكونون بالأرواح، وهذه الأرواح من الممكن أن تكون خيِّرة كما يمكن أن تكون أرواحاً شرِّيرة(٩)»

وقد كان للعرب القدامى في العصر الجاهلي شيء من هذا الاعتقاد، إذ كانوا يجدون أنّ أرواحَ كبار الشّعراء، تمازج أرواحاً غيبية/ الجن، تُملي عليهم ما يقولون. ومن ثمّ جاءت فكرة (وادي عبقر) الذي تؤمّه الجنّ في اعتقادهم. وهكذا نلاحظ أنّ أثر الفلسفة الأرسطية واضح

---

[8] ـ أرسطو: فن الشعر، ترجمة محمد شكري عياد ، دار الكتاب العربي، القاهرة — ١٩٦٧ — ص١٢٨

[9] ـ إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٥٩ — ص١٤١

المعالم في بنيتهم الفكرية، فكان الفصل بين اللّفظ والمعنى.. ([10]) حتّى أنّ أبا هلال العسكري قال:» الألفاظ أجساد والمعاني أرواح ([11])»

ويبدو أنّ الجاحظ كان أكثر تبصراً من غيره ممن اهتموا بالتّفريعات والتّقعيد والتّقنين لعلوم البلاغة كالذي فعله السّكّاكيّ في كتابه "مفتاح العلوم" رغم أهميته، أو المنطق في الشّعر كالذي لجأ إليه قدامة بن جعفر، فالجاحظ بنظره الثّاقب المتبصّر لضروب البيان، وحرصه على التّبين، كان يرى:» أنّ المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنّما الشّأن في إقامة الوزن، وتخير اللّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطّبع، وجودة السّبك، وإنّما الشّعر صياغة، وضرب من التّصوير ([12]) "

هكذا كانت البداية في بحث الجاحظ الذي اعتبر الشّعر ضرباً من التّصوير. لم يلبث أن جاء من أخذ عنه الرّؤية وعمّقها، وفنّد ما قبلها، ألا وهو عبد القاهر الجرجاني، صاحب نظرية النّظم، لقد كان متبصّراً، مدركاً ،

---

10 ـ انظر تفصيل ذلك/ علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري — دراسة في أصولها وتطورها — دار الأندلس — بيروت — ط٣-١٩٨٣ — ص١٥

11 ـ أبو هلال العسكري: الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط٢-١٩٨٤ — ص١٦٧

12 ـ الجاحظ: عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة — د.ت — ١٣١/٣-١٣٢

متفهماً دور الصّورة في الشّعر العربي، ومدى ارتباطها بالسّياق والصّياغة، ومدى ارتباط الشّعر عامّة بالفنون النّفعية وطرق النّقش والتّصوير[١٣]

ومع ذلك نستشفّ أن مصطلح "الصّورة" كان مفهوماً ضيّقاً، يقتصرُ على الاستعارة والتّشبيه والكناية.. كما أنّه لم يتوضح وضوحاً دقيقاً مما جعله يختلط فهماً ومصطلحات أخرى مثل: (الصّورة الأدبية)، و(الصّورة الفنّية)، و(الصّورة البلاغية)، و(الصّورة البيانية)، و(الصّورة المجازية)...

٢ ـ الصّورة الشّعرية حديثاً:

إنّ عملية المثاقفة التي حدثت بين الشّرق والغرب، جعلت النّقد العربيّ ينفتح عن ذاته، ويكتشف ما حوله، ويستفيد من معطيات واجتهادات الآخر في إطار البحث والدّراسة، والكشف والاستفادة..

ولقد كان للنّظريات الأدبية الحديثة في الغرب، أثر بالغ في انبثاق رؤية جديدة في النّقد العربيّ، ورؤيته للصّورة ودورها وأبعادها: فالرّمزية تطمح لما ينطبع في النّفس واللاشعور، فالصّورة عندها أعمق، ممّا تراه البرناسية مثلاً، التي تجد الصّورة فقط في المرائي والمجسّم، أمّا السّريالية

---

13 ـ انظر: فايز الداية: جماليات الأسلوب، ص١٢ وكتاب "النقد العربي نحو نظرية ثانية" د مصطفى ناصف، عالم المعرفة، عدد ٢٥٥ سنة ٢٠٠٠ (فصل: عالم الاستعارة، وفصل: نظام الشعر)

فاحتفت بالصّورة على أنّها جوهر ولبّ الشّعر، أمّا الوجودية فرأت "الصّورة" خيالا تركيبياً (١٤)

وعبّر عن الاتجاه الرومانتيكي أحد أقطابه وهو (بيار ريفاردي) فعرّف الصّورة بأنّها: « إبداع ذهنيّ صرف، وهي لا يمكن أنْ تنبثق من المقارنة وإنّما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلّة وكثرة، ولا يمكن إحداث صورة المقارنة بين حقيقتين واقعيتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل.(١٥) »

وهناك تأثير الدّراسات السّيكولوجية التي قادها فرويد بأبحاثه حول السّلوك، والعقل الباطن، والاهتمام بالعنصر الحسّي، والصّور الذّهنية سواء من مصدر حقيقيّ أو مجازيّ، ومدى أثرها في المتلقي، وتعدّد الصّور بحسب الجنْس والمادّة، من صور بصرية، وذوقية، وشمية، وسمعية..

أمام هذه الآراء الجديدة الوافدة، انقسم النّقد العربيّ إلى ثلاثة أقسام:

---

14 ـ انظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث – ص٣٧٦ و ما بعدها (بتصرف)

15 ـ مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب – مكتبة لبنان- بيروت –١٩٧٤- ص٢٣٧ إنّ النقد يجمع، أنّ الصورة الشعرية، كمصطلح نقدي حديث، قد ظهرت في ظلّ المذهب الرومانسي، ومع نظرية (كولردج) في الخيال الانساني والخيال الشعري

١ـ بين متشبث برأي النّقاد العرب القدامي وما انتهوا إليه من بلاغة، كالدكتور كمال حسن البصير بكتابه (بناء الصّورة الفنّية في البيان العربيّ)

٢ـ ومن ينفي نفياً قطعياً مدى إدراك النّقد العربيّ القديم لمفهوم "الصّورة" كالدكتور علي البطل في دراسته الموسومة بـ (الصّورة في الشّعر العربيّ حتّى نهاية القرن الثّاني الهجريّ دراسة في أصولها وتطورها)، ونصرت عبد الرحمن في كتابه (الصّورة الفنّية في الشّعر الجاهليّ في ضوء النّقد الحديث)

٣ ـ هناك من النّقاد العرب من أنصف ولم يتطرف، واعتدل في الرأي ومال للتّوافق، فأقرّ بفضل الأقدمين، وميزة المحدثين ومنهم: د. علي إبراهيم أبو زيد في كتابه: (الصّورة الفنّية في شعر دعبل الخزاعيّ)، وعبد الله صالح نافع في كتابه: (الصّورة الشّعرية في شعر بشار بن برد)، وبشرى موسى صالح في كتابها: (الصّورة الشّعرية في النّقد العربيّ الحديث)، وجابر عصفور في كتابه: (الصّورة الفنّية في التّراث العربيّ القديم)

وعموماً.. كان من الطّبيعي أن يتغيّر النّقد العربيّ ويتبدّل نهجاً ورؤية؛ ممّا مكّن مفهوم "الصّورة" أن يتّسع مخترقاً السّياج البلاغي الذي ظلّ رازحاً

فيه ردحاً من الزّمن غير يسير. فلا نعجب أنْ يُعرّف "الصّورة" النّاقد عبد القادر القط بقوله: «الشّكـل الفنّي الذي تتّخذه الألفاظ والعبارات يَنظِمُها الشّاعرُ في سياق بياني خاص ليُعَبِّر عن جانب من جوانب التّجربة الشّعرية الكامنة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللّغة وإمكاناتها في الدّلالة والتّركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والتّرادف، والتّضاد، والمقابلة، والتّجانس، وغيرها من وسائل التّعبير الفنّي... والألفاظ والعبارات هي مـادة الشّاعر الأولى التي يَصُوغ منها ذلك الشّكل الفنّي أو يرسم بها صوره الشّعرية (١٦) »

بل لا نعجب من ناقد يعمّم الصّورة على كلّ الأدوات التّعبيرية: شعراً، ونثراً.. وفي ذلك تحطيـم الجدار الذي كان يفصل بين الممكن والمستحيل، أي: خصوصية الصّورة بالشّعر كما كان ذلك في الماضي، وكيف أنّها أصبحت أيضاً تخصّ السّرد إذ يقـول د. محمد الولي في شأن هـذا التّوسّع: «إنّـه أصبح يشمل كلّ الأدوات التّعبيرية مما تَعوَّدنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع و المعاني والعَروض والقافية و السَّرد و غيرها من وسائل التّعبير الفنِّي (١٧)»

---

16 ـ عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط٢– ١٩٨١، ص٣٩١.

17 ـ محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي– بيروت– ط١– ١٩٩٠– ص١٠

٣ ـ الصّورة السّردية:

ما رأيناه سالفاً، قد يوهمنا أنّ الصّورة محطّ اهتمام الشّعر دون غيره، وهذا قد يكون صحيحاً إلى عهد قريب، حيث لم يلتفت النّقد الرّوائيّ العربيّ؛ إلى الصّورة الروائية بمنهجية ودقّة، واكتفى بمقاربات مرجعية، وإيديولوجية، أو بنيوية، وسيميائية.. قبل أن تنفتح الدّراسات الأنثروبولوجية، وجنيلوجية، وسوسيولوجية.. على بعضها البعض وعلى غيرها من العلوم التي نتج عنها إثراء غريب في مجال الأبحاث، و الدّراسات العلميّة..

علماً أنّ البلاغة العربية القديمة لم تهتم بالصّورة في السّرد كما اهتمّت بها في الشّعر، وكذلك كان الشّأن بالنّسبة للبلاغة الغربية القديمة.. الشّيء الذي مهّد الطّريق للتّجريب، والتّساؤل، والتّأمّل بشكل غير مألوف في السّابق، فكان من الضّروري أن تتجاوز "الصّورة" حدود المنطق القديم، ويستباح عنوة ما كان خاصّاً، ومن ذلك الصّورة الشّعرية (التي تهتمّ بالتّشبيه، المجاز، الاستعارة ، والكناية) كما أسلفنا، والتي فقدت تمركزها، وانصرافها لجنس واحد بعينه، فأصبحت كصّورة

إبداعية، تفتح على كلّ صنوف الإبداع بأنساق مختلفة، وبخاصّة لمّا عمّت وانتشرت إشارات خاصّة في الموضوع من كبار النّقاد الغربيين كمثل :بيرسي لوبوك في كتابه (صنعة الرّواية)، وميخائيل باختين في كتابه (شعرية دويستفسكي)، وستيفان أولمان في كتابه (الصّورة في الرّواية)...

إنّ الصّورة تطورت كمصطلح ومفهوم حين أصبحت تتّسع للنّثر الفنّي الإبداعي وبخاصّة فيما يتعلّق بالنّقد المقارن، في مجال بحث الصّوراتية (imagologie'L) فهي الصّورة السّردية، وتُعرف أيضاً بالصّورة الرّوائية، أو بلاغة الصّورة السّردية، أو البلاغة النّوعية، لأنّها مرتبطة بالجنس أو النّوع الأدبيّ، التي ظهرت في القرن العشرين على يد دارسي علم النّفس الاجتماعيّ، ثمّ وظّف النّقد هذا المصطلح أواخر السّتينات في سياق تبيان صورة الأجنبيّ في الأعمال الإبداعية الرّوائية. ولقد كانت فرنسا أوّل من اهتم بالصّوراتية، تلتها انجلترا، ثمّ ألمانيا حسب دانييل هنري باجو. وإن كان المصطلح وليد علم النّفس الاجتماعي، فإنّ دلالة المصطلح وأبعاده المعرفية أصبحت قاسماً مشتركاً بين علوم أخرى تخصّ الأنثروبولوجين، والأثنولوجين، والسوسيولوجين....

وهكذا دخلت الصّورة مجال السّرد الأدبيّ فعُرفت حسب "باجو" بالصّورة الأدبية L'Image littéraire ولعلّ ما ساعد على ذلك هو التزام

الصّورة بعالم الخيال والتّخييل. ومن النّقد المقارن الغربيّ انتقل المصطلح بكلّ حمولته الثّقافية، والفكرية، إلى النّقد المقارن العربيّ، نظراً لظهور أعمال روائية تتحدث عن الآخر/الأجنبيّ، ووجوده الفعليّ في الوسط العربيّ كالذي نجده في الرّواية المغربية مثلاً، ما أفسح المجال لبعض الدّراسات أن تتناول الموضوع اعتماداً على الصّوراتية مثل:كتاب (أسلوبية الرّواية) لحميد لحمداني منذ الثّمانينات ودراسة: (صورة الفرنسيّ في الرّواية المغربية) لعبد المجيد حنون، ودراسة "بناء الصّورة في الرّواية الاستعمارية" و"صورة المغرب في الرّواية الاسبانية" و(ظمأ الرّوح أو بلاغة السمات في رواية "نقطة النور" لبهاء طاهر) ([١٨]) وإنجاز د. محمد أنقار.

هذا الأخير الذي حاول ومجموعة من طلبته الأساتذة ([١٩]) أن يجعلوا للصّورة السّردية وجوداً فعلياً في الأدب العربي وبخاصّة في مجال النّقد. يقول د.محمد أنقار في حوار في الموضوع: ..."من الواضح أن «الصورة» منذ العهود البشرية الأولى إلى يومنا هذا كانت ولاتزال بمنزلة

---

[18] ـ منشورات مرايا بطنجة الطبعة الأولى ٢٠٠٧

[19] ـ شرف الدين ماجدولين في كتبه (بيان شهرزاد ـ التشكلات النوعية لصور الليالي) و(الصورة السردية: قراءة في التحليات النصية) والصورة السردية في الرواية والقصة والسينما)، ومحمد مشبال في كتابه (بلاغة النادرة) ومصطفى الورياغلي في كتابه (الصورة الروائية)، وجميل حمداوي في كتابيه: (بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة) و(بلاغة الصورة الروائية) وعبد الرحيم الإدريسي في كتابه (استبداد الصورة ـ شاعرية الرواية العربية)، ومحمد العناز في كتابه: (مفهوم الصورة في كتاب البيان والتبيين عند الجاحظ)، والبشير البقالي في كتابه: (صورة الإنسان في رواية السفينه لجبرا إبراهيم جبرا)،

الأداة أو المبدأ أو المفهوم أو الوسيلة أو المعيار النقدي أو البلاغي أو حتى التواصلي، وأن هذا التاريخ الطويل الحافل يقتضي منطقيا أن يكون هناك تجديد على مستويات التصور والفهم والتناول؛ لذلك، يمكننا أن نتحدث اليوم عن صيغ جمالية جديدة نتعامل بها مع مختلف أنماط الصّور بما فيها الصّور الأدبية. بيد أنّ هذه الجدّة لا تعني على الإطلاق أية قطيعة مع طرائق التناول السالفة، ومع الحساسيات الجمالية مختلف العصور. وفي بعض الأحيان، يخطر لي خاطر يقول لي إنّ الصّورة ليست مجرد حلية بلاغية، وإنّما هي وسيلة تواصلية إنسانية نسخرها يومياً في حياتنا المعيشة، ونستغلها في شؤون تفكيرنا، وكتاباتنا، وأحلامنا، وكوابيسنا. وفي ضوء هذا الخاطر التّداولي أحدس أنّ الصّورة قد تنوب عن البلاغة برمتها، أو عن مجموع ألوان التّوشية التّعبيرية، أو أن تغدو باباً من أبواب البلاغة الرئيسية. إلا أنني سرعان ما أعود إلى تلك البديهية التي ترى أنّ التّفكير الجمالي يجب أن ينصب أساساً ليس على التّسميات والفروق (النقد، البلاغة، التّحليل، الصّورة...) وإنّما على ماهيات كلّ تلك المداخل. ومن هنا، يمكن أن نقف على بعض مظاهر الجدّة ([20]) "

من هذه القولة نستشف أنّ الصّورة هي: (الأداة أو المبدأ أو المفهوم أو الوسيلة أو المعيار النّقدي أو البلاغي أو حتّى التّواصلي..

---

20 ـ محمد أنقار، حوار، جريدة بيان اليوم، المغرب.

نسخرها يومياً في حياتنا المعيشة، ونستغلها في شؤون تفكيرنا، وكتاباتنا، وأحلامنا، وكوابيسنا) بمعنى أنّها لا تعدو أن تكون (وسيلة) كما كانت سالفتها في الشّعر (الصّورة الشّعرية)، ولكنّها وسيلة على غاية من الأهمية، فعلى ضوئها تتحدد الأهداف والغايات والدّلالات.. الشيء الذي جعل بعض الدّارسين يرتقي بها إلى مستوى (غاية) كالذي نجده في قولة د. بشير البقالي:

«فالصّورة الرّوائية هي مركز التّفاوض ومعترك الاختيارات الفكرية والفنية التي صـدر عنها الروائي، على اعتبار أنّ الصّورة إجراء لغوي ووسيلة فنية وغاية، والمسافة الفاصلة بين الصّورة بوصفها إجراء، مرورا بكونها وسيلة، ووصولا إلى أنها غاية، بقدر ما تستدعي ذوق وحدس أفق الانتظار، فإنّها تنمّ عن الكفاح الفنّي للكاتب في بناء عالمه الرّوائي وفق شروط اختيارية(٢١)».

وقولة كهذه تجعل ما قاله أستاذه د. محمد أنقار متجاوزاً، لأنّ الوسيلة أصبحت غاية، بل هذا يقودنا لنظرية الفن للفن، (البرناسية) أو التّعبيرية التي تجرد الفن من كلّ ما هو ديني أو أخلاقي أو فلسفي.. بمعنى تخليص الأدب من النّفعية، والغائية، والذّرائعية، والاحتفاء فقط بجمالية

[21] ـ البشير البقالي :صورة الإنسان في رواية (السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ٢٠١١م، ص:١٠٤.

الكلام.. وهذا الاتجاه في الأدب لقي انتقاداً شرساً ([22]) ممّا جعله ينطوي على نفسه، لأنّه، أريد به فصل الأدب عن الحياة والمجتمع. وانطلاقاً من هذا لا يمكن للصّورة السّردية أن تكون غاية في حدّ ذاتها ..يوضح أكثر د. محمد أنقار الصّورة السّردية بقوله :

« من الممكن مقاربة أبرز حدود الصّورة الرّوائية ضمن ما يصطلح على تسميته بالتّصوير اللّغوي. والحقيقة أنّ كلّ تعبير لغوي هو في جوهره تصوير باللّغة، والأديب إذ يعبّر بالكتابة، فإنّه يخضع هذا الإطلاق العريض إلى قوانين تداولية يقتضيها الفنّ الأدبي. وحتّى في هذه الوضعية لا يختفي الإطلاق نهائياً، لأنّ الأدب، بحكم طبيعته الإنسانية، ليس كتلا مشكلة في صيغ ثابتة. وللتّخفيف من غلواء هذا الإطلاق، يصبح من اللازم إخراج الصّورة اللّغوية من مستواها النّحوي إلى سياقها النّصي. ولا يمكن لهذه

---

22 ـ فممن انتقده: ت.س. إليوت (ت ١٩٦٥م) الذي اتهم أهل الفن للفن بقصر النظر، وأنه لابد للشاعر والأديب من الالتزام، وأن غاية الشعر والنقد تُحتِّم على الشعر أن يُقدِّم للقارئ والمتلقي نفعاً احتماعياً ما. ويقول محمد الفيتوري أحد رواد الحداثة العربية: "الشعر لابد أن يكون له قضية، الشعر لا ينبع من الفراغ والشعر لا ينبع من الأرض فقط، بل ينبع من الإنسان والتصاقه بالأرض والتراب، والشعر في هذا التصور ينبع من البحث في الشكل الشعري. وهناك نظرية تقول: إنه لا علاقة للشعر بالواقع ولا علاقة للشعر بالإنسان ولا علاقة للشعر بالأحداث التاريخية، هذه نظرية معروفة في التاريخ وأنا لا أؤمن بها، لكن أؤمن أنه لا يمكن أن يكون هناك شعر دون أن يكون هناك إنسان وراء هذا الشعر، ودون أن تكون هناك قضية وآثار تسهم في تدفق الإبداع وتوهجه".(مجلة عربسات على الشبكة العنكبوتية)
http://www.arabesque-international.com/almajala/node/71

الخطوة أن تتحقّق إلا بفعل القراءة، أو بوجود متلق قادر على الارتقاء بالصّورة من خطّها اللّغوي إلى الحقل الذّهني، بحيث يغدو من غير المنطق بتاتاً قبول ادعاء "أولمان" (Ulmann) القائل بضرورة تجاوز الصورة الذّهنية في مقام بلاغة التّصوير. ومتى تحققت هذه الخطوة، لزم النّزول، نقدياً درجة أخرى للتّموضع في مستوى جنس أدبي بعينه، بهدف استنباط الشروط التّقريبية المتحكمة في صيغ التّعبير اللّغوي. أي: الصيغ التّصويرية. وفي حالة الرواية، مثلا، تذعن العبارة اللّغوية أولاً لماهية الحكي أو السّرد من حيث الانطلاق والتّوالي والتّسلسل والتّرابط والامتداد، ثمّ للمكونات النّصية. ثانياً، بما فيها من توتر وإيقاع وتكثيف ودينامية، على أساس أنّ تدخل في وشيج مندغم– في مرحلة ثالثة – مع باقي مكونات الحكي، من شخصيات، ومشاهد، ووقائع، وفضاء، وتشويق، وحوافز. والحقيقة أنّ الكشف عن هذا التآصر لا يكفي وحده لتحديد ماهية التّصوير اللّغوي في الرواية، بل يستلزم في مرتبة رابعة استحضار جميع الوظائف التي يمكن أن تقوم بها اللغة من حيث هي لغة، من تنظيم وتجسيم وتشخيص وتلوين وتنغيم وتمثيل، قبل استدعاء الطاقات البلاغية التّداولية، أو ما يعرف بالصّور البلاغية(٢٣)»

---

[23] ـ د. محمد أنقار: "صورة المغرب في الرواية الإسبانية" ص/١٦

نستفيد من كلّ هذا : أنّ الصورة السّردية تصوير لغوي له ارتباط وطيد بالسّياق النّصي، في إطار جنس أدبي معين (رواية، قصة، قصة قصيرة، أو قصيرة جداً) وفضلا عن ذلك تتطلب فهماً ذهنياً، لما تتضمنه من خصائص ومنها:

١ ـ إذعان العبارة اللّغوية أولاً لماهية الحكي أو السّرد، من حيث الانطلاق والتّوالي، والتّسلسل، والتّرابط، والامتداد.

٢ ـ إذعانها للمكونات النّصية بما فيها من توتر وإيقاع وتكثيف ودينامية

٣ ـ اندماج كلّ ذلك مع باقي مكونات الحكي من شخصيات، ومشاهد، ووقائع، وفضاء وتشويق، وحوافز.

٤ ـ استحضار جميع الوظائف التي يمكن أن تقوم بها اللّغة، من: تنظيم، وتجسيم، وتشخيص، وتلوين، وتنغيم، وتمثيل.. قبل استدعاء الطاقات البلاغية التّداولية، أو ما يعرف بالصّور البلاغية

يرى د. جميل حمداوي أنّ الصّورة السّردية ـ رغم ذلك ـ تكتنف تعريفها صعوبة ما: ثمة صعوبة ملحوظة في تعريف الصّورة السّردية الموسّعة، إذ يمكن تعريفها على أنّها نقيض لكلّ من الصّورة الشّعرية والصّورة

التّشكيلية والصّورة الفنّية الدّرامية والسينمائيـة. ومن ثَّم، فالصّورة السّردية هي صورة لغوية تخييلية وإبداعية وإنسانية، تتشكّـل في رحم السّرد، وتتفاعل مع مجموعة من المكونات التي تشكل الحبكة السّردية. ومن ثم، يمكن الحديث عن صورة الموضوع، وصورة اللّغة، وصورة الفضاء، وصورة الشّخصية، وصورة الراوي، وصورة الإيقاع، وصورة الامتداد، وصورة التوتر، وغيرها من الصّور السّردية التي تستنبط من داخل النّص السّردي (٢٤)» .

وفي هذا تأكيد لما قاله ـ سابقاً ـ د. محمد أنقار:

"في الحقيقة، ليست الصّورة تكويناً متحققاً خارج بنية النّص ومكوناته، بما فيه البنية الذّهنية، بل هي وجود ممتزج عضوياً بالفقرة والمشهد والمقطوعة والحوار والحوادث والفضاء والشّخصية والموضوع، وكذا بالانطباعين الذّهني والنّفسي اللذين يثيرهما ذلك المجموع في المتلقي. والصورة دينامية بطبعها، ومساهمة في ضمان دينامية النّص الرّوائي. كما أنّها توتر وامتداد وتفاعل بين مختلف أنماط الصّور الكثيفة والمباشرة والجزئية والكلية، وهذا الطّابع التّكويني الدّاخلي لا يلغي قيام جدل وتعارض بين الصّورة وما هو خارجي عنها، عندما تنخـرط في لعبة تداولية غير متكافئة مع الخير والواقع والتّاريخ. كلّ هذه المعطيات تثبت أنّ الصّورة الروائية ليست اعتباطية، بل خاضعة لمنطق يتحكم بدقّة في

---

[24] ـ د. جميل حمداوي "بلاغة الصورة السردية في القصةالقصيرة/ نحو بلاغة جديدة للصورة السردية" منشورات الزمن / سلسلة شرفات (٤١) ص/ ١٥

مظاهر ترابط المكونات. وبذلك، تتشكل، مثلما تتشكل أية صورة فنية، في نسق يصبح هو كونها ونسغ وجودها، ويغدو أي نقل أو تحوير أو فحص للصورة، بعيداً عن نسق التّشكل، هدراً لكنهها(٢٥)»

وحين الحديث عن الصّورة السّردية، ينبغي فهم مدى الصّعوبة النّاجمة بين مفاهيم الصّورة من جهة، وبين الصّورة واختلاف مفاهيمها وتقاطعها وتداخلها والمعارف النّوعية والاختصاصات المتباينة، وتشعب النّظرية الأدبية وتقاطعها هي نفسها ومعرفة أخرى، ما يجعل الجدل النّقدي يحتدم، فتثار تياراته، وتتداخل مناهجه وتنظيراته.. الشّيء الذي يحتّم أساساً إعادة النّظر في كلّ ما قيل سابقاً عن الصّورة.. لأنّ الباحث لا يجد نفسه أمام كائن محدّد، بل كائن حربائي تتغير ألوانه بقدر احتكاكه بالنّقد وتياراته المتعدّدة.. إنّ الصّورة التي كانت تجد لها ظِلالا في بعض المصطلحات الرّائجة: (الانعكاس) و(التّمثيل) و(التّعبير) و(التّشخيص).. فإنّ الكتابة الحداثية، وما بعدها بخاصّة، أصبحت تطرح بجدّ طروحات، وتستوجب مصطلحات، وتفرض أدوات، وتقترح رؤى قد تكون جدّ مختلفة عن المألوف والمعتاد.. بل إن مفهوم الصّورة في تعريف روبير "Robert" نفسه يصبح محلّ جدل...(٢٦) ولكن مع ذلك فقد انتصر

---

[25] ـ د. محمد أنقار : "صورة المغرب في الرواية الإسبانية " ص/١٦

[26] . "الصورة بأنها إعادة إنتاج طبق الأصل، أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء. ويحيل أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل والمحاكاة، ذلك أن الفعل اللاتيني (Imitar) يعني "إعادة الإنتاج بواسطة المحاكاة". أما في الاصطلاح السيميوطيقي فإن الصورة تنضوي تحت نوع أعم يطلق عليه

البعض للصّورة السّردية، وأصبح لها مريدون من النّقاد ينافحون عنها، ويتخذون منها مطية للوصول إلى عمق النّص، وطرق مكنوناته، ونشعر من قولة أحد دعاتها الكبار في المغرب الأستاذ د. محمد أنقار، أن الصورة السردية، ومشروعية التفكير من خلالها لم تكن عبثاً أو محض مصادفة بل: الصّورة جاءت ثمرة لمشاهدات سينمائية طويلة جداً، وقراءات سردية امتدت هي الأخرى لمدّة تقرب من خمسة عقود. لذا، كانت القيم الجمالية التي تشربتها منذ الصّغر قد أسهمت بطريقة واضحة في تنبهي إلى أهمية الصورة في تشكيل الأعمال الإبداعية وكذا في الحكم عليها نقدياً. إن تبني معيار الصّورة هو كما قلتَ بحق مرادف لطلب الحقيقة ذاتها. وحبّذا لو نظر النّقاد إلى تعاملي مع الصّورة من هذا المنظور، وليس باعتباره إشكالاً مفروضاً علي قهراً، بل هو نتاج طبيعي للظّروف الثّقافية والاجتماعية التي عشتها شخصياً ([٢٧]) »

مصطلح الإيقون" (Icone)، وهو يشمل العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمرجع، وهو على المشابهة والتماثل. ولعل أول من قدم تعريفا مرضيا لهذا المفهوم هو العالم الأمريكي "شارل ساندرس بورس" (C.S.Peirce) (١٨٣٩-١٩١٤)، وذلك عبر مقارنته بمفهومين آخرين هما الرمز والقرينة (Symbole-indice). فإذا كانت العلاقة بين العلامة والمرجع اعتباطية في الرمز، ومعللة بواسطة المجاورة أو السببية في القرينة، فإن ما يخصص العلامة الإيقونة هو شبهها النشوئي بالموضوع المحال عليه . ولا يهم – في نظر "بورس"– إن كانت هذه العلامة بصرية (صورة مثلا) أو سمعية."

[27] ـ د. محمد أنقار وقد حاور محمد سعيد الريحاني

http://www.arabicnadwah.com/interviews/ankar-raihani.htm

٤ ـ الصّورة الذّهنيـة:

وهي الخلاصة، والنّتيجة التي تنتهي إليها، جميع المؤثرات الصّورية سواء عن طريق البصر أو الأذن، أو من خلال القراءة.. يعرّفها القاموس الفرنسي« صورة عقلية ونفسية لشخص أو لشيء غائب » لا شك أن في هذا التّعريف عمل مشترك متكامل بين العقل ونفسية الإنسان؛ فمهما يَرجح العقل إلى النّظام والتّنظيم، وعقلنة الأشياء في إطار من الاتّزان والمنطق.. فإنّ نفسية الشّخص لها تأثير مباشر، إنْ في الايجاب أو السّلب.. ثمّ إنّ العقل يتزوّد من الحواس، وقد أثبتت التّجارب العلمية أنّ العين ليست دائماً أمينة، ولا الأذن دائمة واعية، وكلاهما والحواس الأخرى ليست دائماً قادرة على بلورة ما يعيه العقل، وقد أوضح ذلك قاموس "ويبستر" في طبعته الثّانية فقد عرض تعريفاً لكلمة (image) بأنّها: «تشير إلى التّقديم العقلي لأيّ شئ لا يمكن تقديمه للحواس بشكل مباشر، أو هي إحياء أو محاكاة، لتجربة حسّية ارتبطت بعواطف معينة، وهي أيضاً استرجاع لما اختزنته الذاكرة، أو تخيل لما أدركته حواس الرّؤية، أو السّمع ،أو الشّم، أو التّذوق».. وفي المورد: الصّورة الذّهنية: «صورة عقلية يشترك في حملها أفراد جماعة ما وتمثل رأياً متشابهاً إلى حدّ الإفراط المشوه ،أو موقفاً عاطفياً من شخص، أو قضية، أو حدث»، وفي المعجم الفلسفي« الصّورة الذّهنية: هي ارتسام خيال الشّيء في الذّهن.([٢٨])» وفي معجم مصطلحات

---

[28] ـ صليبا، جيل، المعجم الفلسفي، ص٧٤١

الأدب: «هي عودة الأحاسيس في الذّهن مع غياب الأشياء التي تثيرها » (٢٩)

ونستفيد من هذا أنّ الصّورة الذّهنية، كما تكون صورة فردية تخصّ صاحبها نتيجة عقليته ونفسيته، فقد تكون صورة جماعية، وليس معنى هذا أنّ عقول ونفسية أعضاء الجماعة موحدة.. فهذا غير ممكن، ولكن لأنّ الجماعة أو القبيلة أو الطائفة أو الشّعب خضع لطقوس معينة، وتربية مؤثرة، أو ديانة أو إيديولوجية أو وسائل إعلام ممنهجة هادفة.. جعلت ما يقال أو يقرأ أو يُسمع.. تنجم عنه صورة ذهنية معينة.. وكأنّ العقل والنّفسية الفردية جامدة ومغيبة وعاطلة.. يوضح ذلك الباحث "علي عجوة" كالتّالي: "هي الصّورة الفعلية التي تتكون في أذهان النّاس عن المنشآت والمؤسسات المختلفة، وقد تتكون هذه الصّورة من التّجربة المباشرة، أو غير المباشرة وقد تكون عقلانية أوغير رشيدة وقد تعتمد على الأدلّة والوثائق أو الإشاعات والأقوال غير الموثقة، لكنّها في النّهاية تمثل واقعاً صادقاً بالنّسبة لمن يحملونها في رؤوسهم(٣٠) »

29 ـ وهبه، مجدي، معجم مصطلحات الأدب، ص٢٣٧

30 ـ علي عجوة "العلاقات العامة والصورة الذهنية"

كما يعرفها إيمان زكريا بأنّها: « الخريطة التي يستطيع الإنسان من خلالها أن يفهم ويدرك ويفسر الأشياء(٣١). »

أمّا "هولستى" فيعرف الصّورة الذّهنية تعريفاً يرتبط بالذّاكرة والتّذكّر، وبماضي وحاضر ومستقبل الإنسان، متى أرادها استرجعها في ذهنه كمعلومة وخبرة مرت به، فقال إنهـا: مجموعة من المعارف والأفكار والمعتقدات التى يكونها الفرد فى الماضى والحاضر والمستقبل ويحتفظ بها وفق نظام معين عن ذاته والعالم الذى يعيش فيه ويقوم الفرد بترتيب هذه المعارف والمعتقدات ويحتفظ بأهم خصائصها وأبرز معالمها لاستحضارهـا عند الحاجة، كما يتدخل فى تكوين هذه الصّورة الخبرات السّابقة المباشرة وغير المباشرة التى يتعرض لها الفرد(٣٢)

نستفيد من هذا أنّ الصورة الذهنية ليست اعتباطية، تخيلية لا أساس لها.. بل هي في ارتباط وطيـد بعلاقتها الشكلية ومرجعيتها، دون أن تكون الأصل نفسه؛ فالأصل يكون قد باد وانتهى وجودياً. ولكن الصّورة الذّهنية رغم ذلك تحافظ على فاعلة في عمليات التّخيـل والتّفكيـر لمرونتها وقابليتها وكأنّها صورة تعالج ضمن برنامج "Adobe Photo Shop" كما نستفيد أنّ الصّورة الذّهنية لا تبرح الذّاكرة حتّى بانعدام اصلها المرجعي

---

31 ـ نفس المرجع .

32 ـ د. مالك الأحمد "الصورة الذهنية والمؤسسات الخيرية"

وانتهاء زمانها.. بل ذلك يكسبها نكهة ميتافيزقية مختلفة تدرك عقلياً عن طريق التّأمل والتّركيز.

ولعلّ جامع كلّ هذا، ما ورد في قول عاطف عدلي العبد، الذي يرى أنّ: «الصّورة الذّهنية هي الناتج النّهائي للانطباعات الذاتية، التي تتكون عند الأفراد أو الجماعات إزاء شخص معين، أو نظام معين، أو شعب معين، أو جنس معين، أو منشأة أو مؤسسة أو منظمة محلية أو دولية أو مهنة معينة أو أي شيء آخر يمكن أن يكون له تأثير على حياة الإنسان، وتتكون هذه الانطباعات من خلال التجارب المباشرة وغير المباشرة، وترتبط هذه التجارب بعواطف الأفراد واتجاهاتهم بغض النظر عن صحة المعلومات التي تتضمنها خلاصة هذه التّجارب، فهي تمثل بالنّسبة لأصحابها واقعاً صادقاً ينظرون من خلاله إلى ما حولهم ويفهمونه أو يقدرونه على أساسها(٣٣) »

٥ ـ الصّورة كآلية اتّصال وتواصل:

وإن كانت المقولة: "الصورة أبلغ من مقالة" رائجة في عصرنا، وكأنّها وليدة اللّحظة، لأنّ القصد بها الصّورة الفوتوغرافية والرقمية، والكاريكاتورية.. فإنّ المقولة أيضاً كان لها وجود في الأدب القديم فيما

---

33 عاطف عدلي العبد "الإعلام وثقافة الطفل العربي"

يعرف بالصّورة البلاغية/الشّعرية، وما ينتج عنها من صور ذهنية تخييلية؛ فالصّورة ـ كانت ومازالت ـ أداة اتّصال وتواصل فاعل وسريع، سواء كانت ثابتة أو متحركة، صريحة أو مضمرة، جمالية أو مفهومية.. والإنسان مدني بطبعه وفي حاجـة دائمة للتّواصل والاتّصال، لمدى ارتباطه بالآخر.. وبخاصّة في زمننا هذا، حيث وصلت الثّورة العلمية والتكنولوجية شأواً عظيماً، وتقدّمها في استمرار لا يفتر ولا يتوقف.. وبخاصّة في عالم الأنفومديا، وتكنولوجيا التّواصل، والمعلوميات: من أنترنيت، وحواسب، وبث مباشر بالصّوت والصّورة، وأدوات لاسلكية.. والتواصل "communication" المقصود رهين ـ بحكم العملية التّواصلية القائمة ـ بقطبي التّواصل والاتّصال، المرسل والمرسل إليه، فبقدر (جهوزيتهما) في الإبداع والتّلقي تصل الرسالة، وتتحقق الغاية، إن لم أقل رسائل عدّة من صورة واحدة كما هو الشّأن في الصّورة الفنّية. كما أنّه لابدّ من قناة تضمن التّواصل والإيصال والتّأثير، وطرائق ناجعة في تنفيذ عملية التّواصل، فنحن أمام خمسة عناصر لإتمام العملية التّواصلية [مرسل+ مرسل إليه/ متلقي + رسالة/ خطاب + قناة + طريقة]، ومن أجل تحقيق هذه الغاية، تنوّعت الصّورة بشكل لافت:

١ - الصّورة الشّعرية وتعتمد: (التشبيه، والاستعارة، والمجاز العقلي، والمجاز المرسل، والكناية، والمحسنات البديعية، والطباق، والمقابلة، والتكرار، والالتفات، والتورية، والجناس، والسّجع، والتّورية، والتّضمين...)

٢ - الصّورة السّردية الموسّعة، وترتبط بالسّرد من خلال سياقات: السّياق الذّهني، والسّياق النّصي، والسّياق اللّغوي، والسّياق البلاغي، والسّياق الأجناسي والنّوعي

٣ - الصّورة المسرحية: وتتكون من الصّورة اللّغوية، وصورة الممثل، والصّورة الكوريغرافية، والصّورة الأيقونية، والصّورة الحركية، والصّورة الضّوئية، والصّورة السينوغرافية، والصورة التّشكيلية، والصّورة اللّونية، والصّورة الفضائية، والصّورة الموسيقية أو الإيقاعية، والصّورة الرّصدية

٤ - الصورة الإشهارية: صورة إعلامية إخبارية لإثارة المتلقي لدفعه لاقتناء بضاعة أو منتج تجاري ما.

٥ - الصّورة الفوتوغرافية: وتعبر عن لمسات المصور وأفكاره ووجهة نظره وطبيعة وعيه وإدراكه الذاتي والموضوعي. ومنها الصورة الشمسية، والصورة الرقمية، والصّورة الاصطناعية، والصّورة المفبركة، والصّورة المركبة من التشكيلي والفوتوغرافي...

٦ ـ الصّورة التّشكيلية، وتعتمد الخطوط والأشكال والألوان والعلاقات.

٧ ـ الصّورة السّينمائية: وتعتمد لقطات فيلمية، وكتابة سينارستية، ومشاهد متعاقبة مفككة أو متناظرة، وتستعين بالحكي والوصف والحوار، في طابع توثيقي، أو تخييلي..

٨ ـ الصّورة الإعلانية: توجيهية، تحسيسية لأغراض تعليمية، إخبارية، تنبيهية، تواصلية..

٩ ـ الصّورة الأيقونية: وقد تكون بصرية باعتبارها علامة سيميائية قائمة على وظيفة المماثلة،كصور أشخاص أو شعارات مرئية (Logo)، ومنحوتات بصرية، وخرائط وأشكال مرئية.

١٠ ـ الصّورة الرّقمية: وترتبط بالحاسوب والشبكة الرّقمية.

١١ ـ الصورة التربوية/ البيداغوجية: ويراد بها الصّورة التي توظف في مجال التّربية والتّعليم، تحمل قيمًا بنّاءة وسامية، تخدم المتعلم..

١٢ ـ الصّورة الديداكتيكية: وهي صور تعليمية مرتبطة بمقاطع الدّرس الثلاثة: المقطع الابتدائي، والمقطع التكويني، والمقطع النهائي.(٣٤)

---

34 انظر تفصيل هذه الأنواع في "بلاغة السرد أو الصورة البلاغية الموسعة" للدكتور جميل حمداوي http://www.alukah.net/literature_language/0/64349/#ixzz3e9aT3kdx

ولا شك أنّ هذا التّنوع في الصّور، وفي مختلف الحقول المعرفية، أعطى الصّورة قيمتها العصرية حتّى نسب إليها العصر نفسه فقيل: "عصر الصّورة "، وكأنّي بالمَثل الصيني: "الصورة بألف كلمة" تحقق، وأصبح من المسلمات البشرية.. بل ماذا أقول؟ لربّما تجاوزت الصّورة الواحدة آلاف الكلمات.. إن عصراً يحتفي بكلّ الوسائط الممكنة، وضروب الميديا المختلفة Multimedia Gallery.. وتكنولوجيا الأقراص الممغنطة CD.Rom ويعمم وجود الصّورة في كلّ مرافق الحياة، وحقول المعرفة: من آداب، وفنون تشكيلية، وسينما وتصوير فوتوغرافي، ومسرح، وتلفزيون، وعالم الكمبيوتر، والإنترنت، وألعاب الفيديو، والواقع الإفتراضي، والتربية والتّعليم، والدين والأخلاق، والخيال، والإبداع، لهو: "عصر الصورة" كما قال ذلك آبل جونس سنة ١٩٢٦ وأكده النّاقد الفرنسي رولان بارت حين قال: "نحن نعيش في حضارة الصّورة" وما دام الأمر كذلك فهو مرتبط ارتباطاً وطيداً بثقافة الاستهلاك، وبخاصّة على مستوى الأنفوميديا ولواحقها.. لأنّ الصّورة لغة معبرة، كما أنّ اللّغة عبارة عن صور دالة، فلا انفصام بينهما. حتّى أنّ الصّورة في المجال الأدبي الفنّي أصبحت حبلى بالمعنى، وأصبح الدّارس يقتنص المعنى من خلالها لا من الجملة أو الفقرة

أو كتابه: "بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي الجديد" سلسلة شرفات/٤٢ منشورات "الزمن" ص ٢٠ إلى ٢٤

أو البيت الشّعري، ومن أجل ذلك استغلت العولمة الصّورة، لإدراكها لما للصّورة مـن تأثير في المتلقي، الشيء الذي أوجد الآن علم الصّورة.

٦ ـ الصّورة في القصّة القصيرة جداً:

بعد كلّ هذا الجرد المتواضع بالنسبة للصورة وأنواعها والتي أصبح لها علم خاص، وخبراء، وتقنيون.. يسبرون أغوارها، ويعرفون وظائفها وأهدافها، وكيفية نشأتها وتطورها ومراميها.. بعد كلّ هذا، هل يمكننا الحديث عن الصّورة في القصة القصيرة جداً؟

إنّ الصّورة، وجدت في كلّ الأجناس والفنون، بل هي من اللّغة وإليها. فلا غرو أن تكون في القصة القصيرة جداً. حقاً أنّ الدّراسات في هذا المجال قليلة جداً، بل تكاد لا تذكر. وهذا يعود لحداثة جنس (الق الق ج) وقلّة الإلمام به وبمكوناته، سواء من طرف المبدعين أو النقاد، فالكلّ يتهيبه، ويلتمس طريقه بحذر شديد، أو على العكس من ذلك يخوض مع الخائضين كما اتّفق.. أمّا الدّراسة القيمة والمنهجية فتلك التي جاء بها د. جميل حمداوي في كتابه: "بلاغة الصورة السردية في القصّة القصيرة" نحو مقاربة بلاغة جديدة للصّورة السّردية. ففي الفصل الثّالث يتناول النّاقد الحديث عن الصّورة السّردية لمجموعة "حديقة الحرية" للقاص نور الدين كرماظ. ولتحديد ذلك اعتمد جملة من السياقات:

١ ـ السّياق الجنسي والنّوعي: وهو "سياق النّوع الأدبي، أي احترام خصائص الجنس الأدبي، واستحضار قواعده الفنية والجمالية أثناء تحليل الصّورة السّردية الموسّعة ومقاربتها"

٢ ـ السّياق النّصي: ويعني ذلك "مقاربة الصّورة في نطاق بنائها الفنّي والجمالي، في علاقتها بالمكونات النّصية الأخرى التي ساهمت في خلق هذه الصّورة المعطاة"

٣ ـ السّياق الذّهني: هو سياق القراءة أو التلقي أوالتّقبل بمعنى، أنّ الصّورة لا قيمة لها إلا بالقراءة التّفاعلية، التي يلتجئ إليها المتلقي، حينما يمارس فعل التأويل وإعادة البناء. وخلق صور جمالية ذهنية احتمالية وافتراضية، بملء فراغات النّص، وتكملة بياضاته"

٤ ـ السّياق اللّغوي: ويعني هذا السّياق بتشخيص اللّغة الأدبية الموظفة في الصّورة المدروسة، وتبيان خصائص هذه اللّغة، من حيث طبيعتها، وسجلّها التّداولي، وبنية أصواتها ومقاطعها و كلماتها ومفرداتها وجملها وتراكيبها، ودراسة جمالية هذه اللغة ووظائفها التّعبيرية والإنسانية ضمن السّياق النّصي الجزئي أو الكلّي"

٥ ـ السّياق البلاغي: وينصب على المكونات البلاغية التي تحضر في الصورة أو تغيب، كأن نتوقف عند بعض السّمات البلاغية في صورة ما، مثل: صورة المفارقة، وصورة السّخرية، وصورة الامتساخ، وصورة القبح،

وصورة النقيض.. أي نستخلص بلاغة سردية جديدة اعتماداً على صور النص أو الأثر الإبداعي.

٦ ـ السّياق البصري: والمراد به كيفية تقديم النص: صور مرفقة، "اعتماد الكاتب خاصية التقطيع البصري عندما يقطع الكلمات أو الدوال اللّغوية إلى حروف ممتدة مكررة، أو تشذيرها إلى حروف متتابعة تشكل دلالة سيميائية مركبة.."(٣٥)

وأعتقد أن ما يوضح الصّورة من كلّ هذه السّياقات، ثلاثة فقط:

السّياق اللّغوي: وهو بمثابة إطار للصّورة. السّياق البلاغي: وهو بمثابة تأثيث للصّورة. السّياق الذّهني: وهو النّتيجة والصّورة التي ينتهي إليها المتلقي.. أمّا باقي السّياقات ـ على أهميتها في الدراسة الموسّعة للصّورة ـ لا تملك قوّة السّياقات الفاعلة الثلاثة، بل تعتبر بالنسبة لها ثانوية.

وفي الفصل الخامس من الكتاب، دراسة مستفيضة تحت عنوان: "بلاغة الصّورة السّردية الموسعة في القصّة القصيرة بالمملكة العربية السّعودية"

فيتطرق د. جميل حمداوي بإسهاب لأشكال الصّور البلاغية:

---

35 ـ د. جميل حمداوي "بلاغة الصورة السردية الموسعة في القصة القصيرة بالمملكة العربية السعودية" سلسلة شرفات/٤١ ـ منشورات الزمن ص٢٥/٢٦

١- صورة النقيضة: "وهي صورة تقوم على أساس الطباق بين لفظتين متعاكستين متناقضتين تنجم عنهما صورة فنية، جمالية، دلالية، حجاجية.. تقوم على التّطابق الذّهني والفكري والجمالي"

٢ - صورة التشبيه: وهي صورة تعتمد التّشبيه بأصنافه المختلفة، تبعا للتصوير البلاغي، كما هو في الشعر الإيحائية في تجسيد الطبيعة أنسنة وإحياءً وتشخيصا.. ومن تم تتخطى الاستعارة عوالم الحقيقة الكائنة إلى عوالم مجازية خيالية وافتراضية قائمة على التشابه والتقاط ترسبات الذاكرة واللاشعور والتناص الأتروبولوجي"

٣ - صورة الاستعارة: صورة أساسها الاستعارة وهي أقدم الصّور البلاغية، فقد ارتبطت هذه الصور بالأسطورة والنزعة الإيحائية في أنسنة الطبيعة..

٤ - الصورة الميثية: أو المثيولوجية و"تبنى على التّخريف والأسطرة، والتّخييل المجنح في التّجريد والطقوسية"

واستمر الأمر مع باقي الصّور في القصّة القصيرة السعودية: كالصورة الشّبقية، والتناصية، والاستبطانية، والوصفية، والميتاسردية، والفانتاستيكية، وصورة المتخيل، والشّعرية، وصورة التدرج، وصورة الشذرة، والتذويت، وصورة التّكرار، والافتراضية، والصورة الفضائية، والسيناريستية. وفي دراسة لمجموعة "ندوب" للقاص ميمون حيرش تحت عنوان: "بلاغة

الصّورة السّردية في القصة القصيرة جداً مجموعة "ندوب" لميمون حيرش نموذجاً" تطرق لأنـواع من الصّور السّردية:

١ ـ صورة التّوازي: ويعني بها.. ".. تلك الصورة البلاغية القائمة على التعادل والتوازن والسيميترية الإيقاعية والصرفية والتركيبية والدلالية، وهدفها خلق هارمونيا سردية جاذبة للمتلقي، والتعبير عن توتر درامي"

٢ ـ صورة السّخرية" :بمكون السّخرية النّاتج عن نقد الواقع السّلبي، وتعرية انبطاحه وفظاظته وبشاعته"

٣ ـ صورة المقابلة: وتستند إلى "الجمع بين المتضادات على مستوى العبارة واللّفظ والمعنى، والتقابل بينها إيجاباً وإثباتاً، والعكس صحيح أيضاً".

٤ ـ صورة الميتوس" :أو صورة الأسطورة، بنسج حكاية أو حكايات قد تكون خرافية أو حقيقية حول رمز من الرموز البشرية أو الحيوانية أو الخارقة"

٥ ـ صورة التّدرج (Gradation) ويقصد بذلك "الزّائد أو النّاقص، وقد يدلّ على التّرتيب في مختلف توجهاته ومناحيه. ومن ثمّ، تحمل الصورة طابعاً كمّيا دالا"

وتتوالى الصّور السّردية: "صورة المشابهة، صورة المفارقة، الصورة المضمرة، صورة الامتداد: "الأحداث وتعقدها وامتدادها في الزّمان والمكان، وتوسعها على مستوى التّحبيك والتّمطيط السّردي والخطابي"، الصورة الإحالية: "الصورة القائمة على التّضمين، والاقتباس، والتّناص، واستثمار المعرفة الخلفية"، الصورة النّقيضة، الصورة الوصفية، الصورة الميتاسردية، الصورة المدمجة:" إدماج أعمال سردية مختلفة في نص دامج واحد"

في هذا ما يوضح بجلاء أنّ القصّة القصيرة، والقصيرة جداً، تتضمن صوراً سردية الشيء الذي يحقّق بلاغتها في الإمتاع والإقناع.. فإن كان د. جميل حمداوي ركز قصداً على كلّ ما له صلة بالعامل البلاغي، فحقّق أشكالا من الصّور البلاغية السّردية .. فإنّ الصورة أساساً لا تعتمد هذا فحسب، فقد تعتمد ما هو ذهني استنباطي دلالي.. وهذا ما اعتمدناه في هذه الدّراسة لقصص شريف عابدين، تحقيقاً لصورة القصّة، أي دلالتها الذّهنية المستقاة من القراءة التّفاعلية، بمعنى ما جاء به الناقد د. جميل حمداوي كصور، هو في هذه الدّراسة مكونات للصّورة التي نتغياها ونهدف إلى التّركيز عليها.. لأنّه بعد قراءة أي نص قصصي..كلّ مركبات التّشكيل السّردي مهما اختلفت وتنوعت، أو اقتربت أو تباعدت، أو تلاءمت أو تنافرت.. فهي في نهاية المطاف تنسج صورة/صوراً دلالية، تتراقص في ذهن المتلقي إيجاباً أو سلباً.

فإن كانت في مختلف الأجناس السّردية آليات خاصة لبناء الصّورة، فإنّ آليات الصّورة القصصية في النّص القصير جداً تختلف، لأنّها تعتمد لغة هي أقرب إلى لغة الشّعر الحديث أو قصيدة النّثر، وهذا يعني التّكثيف اللّغوي، بكلّ ما يتطلبه من حذف، وإضمار، ورمز.. وتركيز واختزال.. ما يجعل سيميائية اللّغة ناطقة بما وراء اللّغة، في تشكيلٍ من العلامات الدّالة التي تؤثث، في نهاية المطاف - صورة ذهنية. قد لا يتلقاها المتلقي بسهولة، ولا بشكل مباشر، بل أحياناً كثيرة، قد يجهد نفسه في استقراء كلماتها، وربط جملها، واستنطاق مبهمها، واسترجاع محذوفها، وبعث مضمرها... وهي بذلك - وفي أحيان كثيرة - لا ترسم صورة واحدة، لأنّ كتابتها مؤهلة في الغالب لقراءات متعدّدة.. بل كلّما تعمّقت ثقافة المتلقي كلّما ازداد النّص القصير جداً عطاءً وثراءً.. من حيث القراءة والتّأويل، والفهم والتّحليل..

والأمر ليس في حجم النص القصير جداً، وهي مسألة شكلية يقف عندها الكثير من رواد هذا الفن مبدعين ونقاداً.. ذلك أنّ نصوصاً قصيرة وقصيرة جداً، ولكن لا تملك ما نقصده، وما نتوخاه.. إنّما الأمر في طريقة العَرض، وأسلوب الكتابة، وحسن توظيف المفردات البنّاءة، التي تستوقف المتلقي: في اختيارها، وتموضعها، وتركيبها، وبُعد دلالتها اللا مُعجمية.. وهذا يعني فيما يعنيه، ألاّ وجود في النّص لكلمة عاطلة لا دور لها، الشيء الذي يشكل فائضاً لغوياً "L'inguistic redundancy" لا يساعد على بناء الصّورة، التي تنشأ في غرفة مظلمة، ونعني بذلك لغة التّكثيف. تساعد

على نشوء، وتبلور العملية التّخييلية..

وبذلك: « تحتلّ الصّورة البلاغية مكانة هامّة في الدّراسات الأدبية والنّقدية واللّغوية؛ لأنّ الصّورة هي جوهر الأدب، وبؤرته الفنّية والجمالية. كما أنّ الأدب فنّ تصويري يُسخر الصّورة للتّبليغ والتّوصيل من جهة، والتّأثير في المتلقي سلباً أو إيجاباً من جهة أخرى. وإنْ كان الأدب ليس بالفن الوحيد الذي يَستثمرُ الصّورة في التّعبير والتّشكيل والبناء، بل تشاركه في ذلك مجموعة من الأجناس الأدبية والفنّية كالرّواية، والقصّة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، والقصّة الشّذرية، والمَسرح، والسينما، والتّشكيل.. ويعني هذا أنّ الصّورة لم تعدْ حكراً على الأدب، بل لها نطاق رحب وواسع. ولم تعدْ تحتكمُ إلى مقاييس البلاغة التّقليدية فحسب، سواء أكانت عربية أم غربية، بل تطورت هذه الصّورة، وتوسّعت مفاهيمها، وتنوعت آلياتها الفنية والجمالية، وتعدّدت معاييرها الإنتاجية والجمالية والوصفية. ولم يتحقّق ذلك إلاّ مع تطور العلوم والمعارف، بما فيها الفلسفة، وعلم الجمال، والبلاغة، واللّسانيات، والسيميوطيقا، والشّعرية، والمنطق، والتّداوليات...

ومن ثمّ، فقد أضحت الصّورة قاسماً مشتركاً بين هذه الحقول المعرفية والعلمية؛ إذ أصبح كلّ تخصص يدرس الصّورة في ضوء رؤية معينة، يفرضها منطق التّخصص المعرفي، وتستوجبه آلياته المنهجية والتّحليلية في الفهم والتّوصيف والتّفسير(٣٦) »

---

[36] - د. جميل حمداوي: بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة، منشورات الزمن، العدد: ٤١، الرباط، المغرب ، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٤م، ص:٢٩.

الصّورة في قصص شريف عابدين

إنّها صور متعددة، ومختلفة، في المجموعة الكاملة "تلك الأشياء" التي تضمّ خمس مجموعات قصصية من نوع "القصة القصيرة جداً": "تلك الأشياء"،" حياة الموت"،" سياج العطر"،" رجل وامرأة"،" رؤى" تتشابك فيها عناصر بناء الصّورة تشابكاً ناعماً، متناغما، لتصبح وسيلة أدبية فنّية.. Literary medium تحقّق التّخييل الذي قد يذهب بالمتلقي بعيداً عن تخوم النّص، ليستقرئ الأبعاد الدّلالية للصّورة الذّهنية التي تشكّلت لديه من خلال القراءة. وهي صورة تعتمد في أساسها وتركيبها، خصائص مختلفة تغيب وتحضر من نص لآخر، حسب معطيات الفكرة، ومتطلبات الموضوع، ولكنّها ـ في نهاية المطاف ـ تبدو أساسية تشكّل مكونات الصّورة وهي:

١ ـ الصّدمة الثقافية "culture shock.. لا شك أنّ المتلقي يملك ثقافته الخاصّة، التي تمكنه من الفهم والإدراك والتّعبير عن شخصيته العلمية والثّقافية والاجتماعية والسياسية.. وذاك ميدان اهتمت به الأنثروبولوجية، بل هنك فرع اختصّ بالفوارق الثّقافية "الأنثروبولوجيا السيكولوجية" أو الثّقافة الشّخصية، وعوامل بنائها: ثقافةً شخصية ذاتية قطرية، أو وراثية، أو بيئية طبيعية، أو اجتماعية إنسانية، أو تربوية تعليمية ثقافية. إنّما ليس كلّ ما يتلقاه الإنسان ويتعلمه ويتثقف به صالح، لا يعتريه الخطأ، ولا يشوبه النّقصان؛ فكم من الأشياء نقلع عنها بعد زمن من التّحلي بها؟ وكم من

معتقدات تحولنا عنها لنقيضها بعد أن آمنا أنّها المثلى.. إنّما نقطة التّحول والتّغيير والتّبديل لم تكن بغير سبب يرجّ العقل، ويحرّك الشّعور، ويزلزل الذّات الواعية.. الشئ الذي نسميه بالصّدمة الثّقافية. وهي نفسها التي تعتمدها الصّورة في بعض نصوص المجموعة الكاملة للدكتور شريف عابدين، إذ ينتاب المتلقي سؤال الحيرة والدّهشة، مع نهاية النّص، يجعله يعيد النّظر في مخزونه الثّقافي، ومسلماته الفكرية...

والمسألة ليست مستحدثة، أو خاصّة، بل هي مسألة وجودية إنسانية، تخصّ الطّبع الإنساني، في تكوينه العقلي والنّفسي.. إذ ليس من السّهل أن يحيد المرء عن شيء ألفه وتعوّده، فامتلك عقله وفكره، وشكّل رؤيته للحياة والكائنات، ولكن قد تحدث المفاجأة، ويكون الانقلاب الفكري أو الإيديولوجي أو الدّيني..كلّما حدثت الصّدمة الثقافية الفاعلة، التي تجعل المستهدَف وكأنّه يستيقظ من نوم عميق، ليرى الحياة على حقيقتها لا كما كانت في أحلامه. أو كما كان يعتقدها..

٢ ـ وجهة النّظر"Point of view".. الصّورة في معظم نصوص المجموعة هي عبارة عن وجهة نظر، وكأي وجهة نطر لا تدّعي الصّواب دائماً، ولا تحتمل الخطأ دائماً، إنّما هي رؤية قابلة للنّقاش والتّفاعل؛ لهذا ليست الصّور في المجموعة بريئة، أو اعتباطية.. بل هي أصلا خطاب ضمني.. قد نجده في جملة أو بضع جمل، باعتبار أنّ القصّة القصيرة جداً تحتفي بالجملة أكثر من الفقرة، فالجملة الواحدة تتّسع لخطاب ما، وهذا من خصائص هذا الجنس، الذي يعنى بالجزء لبناء الكل، والذي لا يَرى

الكلّ إلا من خلال هذا الجزء، لهذا كان بناء الجملة مختلفا عن باقي الأجناس السّردية الأخرى، وكأنّ في الأمر رؤية لسانية معاصرة، إذ حدّدت اللّسانيـات المعاصرة الخطاب في حدود الجملة. يقول اندريه مارتيني André Martinet "إنّها أصغر مقطع ممثل بصورة كلية وتامّة للخطاب" ومن ثمّ كان لجملة الختم (القفلة) Paradox دور بليغ، وفنّي، ودلالي.. قد يغير رؤية المتلقي رأساً على عقب، بل قد يشكل صدمة ثقافية.. وكلّ ذلك لا يعدو أن يكون وجهة نظر، تنبثق كخطاب من الصّورة التي يعكسها النّص.

٣ ـ التّضاد الوجداني..Ambivalance "إذا كان وجدان المرء هو: ".. نَفْسُهُ وَقُوَاهُ البَاطِنِيَّةُ، وَمَا يَتَأَثَّرُ بِهِ مِنْ لَذَّةٍ أَوْ أَلَمٍ(٣٧)"

فإنّ وجود هذه المشاعر الإنسانية في حالاتها الضّدية/ طباق. ومما يسترعي الاهتمـام وأنّ هذه الظاهرة تتكرر في نصوص كثيرة.. مشكلة صورة أساسها الإحساس المتناقض: [حب/ كراهية، قسوة/ عطف، عناية/ إهمال، تذكر/ نسيان..] هذا يندرج في إطار الطباق وهو من المحسنات البديعية، عرف منذ القديم كفن وهو "الجمع بين المتضادين، أي معنيين

---

37 ـ معجم المعاني

متقابلين في الجملة (٣٨)" وهذان المعنيان "يتنافى وجودهما معا في شيء واحد، في وقت واحد (٣٩)"

لكن تتبع الصّور النّاتجة عن هذه الظاهرة الأسلوبية . من خلال المجموعة . يجسد شعوراً بحقيقة ما هو كائن في الحياة الاجتماعية، والشّخصية بخاصّة، فليست الحياة حباً مسترسلا، كما ليست كرهاً دائماً، كما أنّها ليست حبّاً وكرهاً في ذات الوقت، ولكنّها لعبة ميل وتقافز بين هذا وذاك، حسب الظروف ومقتضى الحال، و مط العيش الفردي والجماعي، وطرائق التّفكير والتّفاعل.. الشيء الذي يعطي للحياة طعمها التناقضي، وبعدها الفلسفي الذي يحفز على طرح الأسئلة الوجودية الصّعبة من خلال صورة سردية تجسّد التّناقض.

٤ ـ معنى المعنى "Meaning of Meaning".. وأخيراً تستوقفنا خاصية معنى المعنى أو ما يعرف بظلّ المَعنى؛ فالصّورة الذّهنية Mental Image التي تنشأ عن أوّل قراءة لا شك أنّها تحدّد معنى ما، يعود لدرجة وعي المتلقي، ومدى تفاعله مع النّص، ومحاولة استيعابه، وفهم ألفاظه، وخطاب جمله.

---

[38] ـ انظر التفصيل في "الإيضاح" ص/ ٣٤٨ / ٣٥٥

[39] ـ انظر :"المفصل في علوم البلاغة " ٥٥٩

ولكن صور بعض النّصوص، توهم بمعنى سطحي، ومعناها الحقيقي يبقى خفياً كحقيقة جبل الثلج "Ice berg" في انتظار مَنْ يغوص بحثاً عن معنى المعنى.

وهذا يوضح مدى الاهتمام بعلم البلاغة وضروبه. فهذا الجنس بلاغي بامتياز، وعلم المعني يستوجب فهماً لعناصره الثمانية: [أحوال الإسناد الخبري، أحوال المسند إليه، أحوال المسند، أحوال متعلقات الفعل، القصر، الإنشاء، الفصل والوصل، الإيجاز والإطناب]

وقد فرق عبد القاهر بين "المعنى"، و"معنى المعنى"، أي: المعنى الأوّل، والمعنى الثاني قال: "نعني بالمعنى: المفهوم من ظاهر اللّفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، ومعنى المعنى: أن تعقل من اللّفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر" (دلائل الإعجاز ، ص ٢٠٣ – نهاية الإيجاز ص ٨). ولا يتوصل إلى "معنى المعنى" إلا عن طريق البيان كالتشبيه والتّمثيل والمجاز بأنواعه، ولذلك قال عبد القاهر :" وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده، ولكن يدرك اللّفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللّغة، ثمّ تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض (دلائل الإعجاز، ٢٠٢) ومدار هذا الأمر على صور التّعبير .

وتحدث القرطاجي والرازي عن ذلك (منهاج البلغاء ص ٢٠٦،٢٣،١٤)، نهاية الإيجاز، ص ٨. ومعنى هذا أنّ التّفاوت لا يقع في المعني الأوّل، وإنّما في المعني الثّاني، أو في " معنى المعنى" وهو مناط الإبداع ..

فالصّورة في قصص شريف عابدين، لا تقرأ من أوّل وهلة، كالصّورة الفوتوغرافية، بل لا تعطي دلالتها مُباشرة في الغالب، فهي صورة متمنّعة، تتطلب من المتلقي جهداً تأمّلياً وتحليلياً، بل تتطلب قارئاً متأنياً، ليس غايته التّسرع في الاستنتاج وإبداء الرّأي.. بل غايته سبر أغوار النّص، وفهم دلالة كلماته الزّئبقية، التي لا تستقرّ على دلالة معينة، لأنّها في الغالب أبعد من أن تكون دلالتها معجمية معيارية؛ لهذا قد لا يتأتى المعنى بوضوح صريح، فهو معنى كامن "Latent content" يبدو ملفوفاً بسديمية التّكثيف، ومرجعية الحذف، وغاية الإضمار..

إنّ الحديث عن مكونات الصّورة السّردية في قصص شريف عابدين يجعلنا أمام مبدع متمرس، يدرك حقيقة ما يصبو إليه، وعلى بينة مما يعمل في إطاره، وذاك ليس بالأمر السّهل الهين، ولا بالمنحة الفنية التي يتمتع بها الجميع، فالبنية السّردية في قصص شريف عابدين جاءت نتيجة عمل وبحث، وإبداع وممارسة، ووعي بمادة العمل.. ويكفي الوقوف على العناصر الأربعة المؤثثة للصّورة القصصية: الصدمة الثقافية culture

shock، وجهة النظر **Point of view**، التضاد الوجداني **Ambivalance**، معنى المعنى **Meaning of Meaning**

لندرك أنّ الصّورة في النّص القصصي، تشكل لبّ وجوهر ما ترمي إليه عملية القص برمتها، وليس من الضّروري أن تتوفر العناصر الأربعة لنجاح الصّورة، ولكن وجود بعضها في تناسق، وانسجام ينسج ملامح صورة فنّية يغذيها تأمل ووعي المتلقي.. فلربّما تتشظى إلى صور مختلفة، تسمح بقراءات متعدّدة..

صورة الأنسنة في قصص شريف عابدين

لمحة عن الحيوان في التراث الأدبي العربي:

لقد تحدث دنيس جونسون ديفز . المولع بالحيوانات . عن ذكرها في الأدب العربي والعالمي، وأشار إلى أن عدد الحيوانات التي ورد ذكرها في الشّعر العربي القديم تصل إلى ثمانين نوعاً من أنواع الحيوانات، منها: الخيل، والهدهد، وحيوانات القنص.. ويشير إلى أن كتاب "كليلة ودمنة" الهندي الذي تمت ترجمته إلى العربية خلال العهد العباسي([40]) وكتاب الجاحظ "الحيوان" يعدان عمدة الثقافة الأدبية في هذا المجال. كما أشار إلى الأدب العربي الذي يعنى بتفسير الأحلام ومدى اعتماده على أنواع من

---

[40] . دون الدخول في مجال البحث وفق المنهج التاريخي الجغرافي، أو النظرية التاريخية الجغرافية، لإثبات أو عدم إثبات الكتاب هل هو عربي أو مترجم للبنجاتنترا ، فحسبنا أنه كتاب رمزي وأول مجموعة قصصية موحدة، تجمع بين نبل الغاية وشرف الوسيلة، ونسق التأطير والتضيد، وتزاوج الباطن والظاهر، وإن كان الباطن غاية الكتاب.هذا فضلا عن وظائفه المميزة كالوظيفة الاستهلالية، والتربوية، والتشويقية، والتنسيقية.. قال عنه فرانكلين:"لا يوجد كتاب قد حظي بالانتشار في العالم بعد الكتاب المقدس سوى هذا الكتاب" وقد ظهرت كتب أخرى تعنى بقصص الحيوان على منوال "كليلة ودمنة لأبي عبد الله محمد بن القاسم القرشي، المعروف بابن ظفر. و"القائف" لأبي العلاء المعري، وكتاب "سلوان المطاع في عدوان الاتباع"، وقصص الحيوان في ألف ليلة وليلة فضلا عن قصائد لافونتين، وملحمة الضفادع والجرذان المنسوبة لهوميروس، وتعتبر ملحمة الثعلب رينار من أشهر الملاحم الحيوانية الأوربية اشتهاراً.

الحيوان، فضلا عن الحكايات والخرافات التي تتضمن حيوانات في البحار والصحاري وأخرى أسطورية قد تعود إلى ما قبل الإسلام، دون أن ينسى ذكر كتاب "ألف ليلة وليلة" وما فيه من ذكر لأصناف من الحيوان، وذكر لمتحولات بشرية، تغدو بفعل فاعل إلى حيوانات مختلفة، وكيف أن بعض الحيوانات أصبحت لها دلالات رمزية: كالطاووس والحمامة، والغراب، والغزالة، والأسد، والثّعلب.. هذا فضلا عن وجود الحيوان في الزركشة والزخرفة المعمارية، والمنسوجات والمنمنمات التي استفادها العرب من ثقافة الفرس.. ([41])

كل الشعوب القديمة حتى البدائية منها، استنطقت الحيوان ونسجت عنه حسب مخيلتها وثقافتها وتقاليدها.. أساطير وحكايات سمت عند البعض لدرجة العبادة والتقديس/الطوطم. والسرّ في ذلك أنّ هذا النوع من الحكي، على لسان الحيوان يخترق الزمان والمكان، ويتجاوز المنطق، ويعانق المستحيل.. ما من شأنه أن يفسح مجالا خصباً للخيال والتّخييل، ويحفّز على التّأمل، والتّدبر والتّفكير.. ليس بمنطق الممكن وما يجب، ولكن بمنطق حرية الخيال المبدع الذي لا تحده ضفاف؛ فجاءت حكايا منثورة أو شعراً بطلها الحيوان، الذي هو دائماً يشكل رمزاً دالا، وكناية مؤشرة لمنع كلّ تقرير أو مكاشفة..

---

[41] ـ دنيس جونسون ديفز "الحيوانات في الثقافة العربية"

http://www.albayan.ae/opinions/articles/2014-12-22-1.2271203

وكما عرفتها الشعوب القديمة بأشكال وأنماط مختلفة، وردت في الديانات الوضعية، كما وردت في الدّيانات السّماوية. لقد هام المبدعون الأوائل وبخاصّة الشّعراء حباً في الطبيعة، في صورتيها: المتحركة منها والصّامتة، واستنطقوها، وبثوها لواعجهم وهمومهم، وكأنّهم يحاورون كائناً يعي ويفهم، ويحسّ ويستشعر.. فترتب عن ذلك مصطلح أنسنة الطبيعة، بل صار على مـرّ الزّمن اتجاهاً ونهجاً يقتفى، وقد أقره مجمع اللّغة العربية في القاهرة نقـلا عن التّرجمة الانجليزية humanize أو humanization والحالة هذه، أنّ الحيوان لم تخل منه الثّقافة العربية في أيّ عهد من العهود، والشّعر العربي القديم/الجاهلي يشهد على ذلك منذ امرئ القيس وطرفة بن العبد: هذا بـوصف فرسه المنجرد، وذاك بوصف ناقته السّريعة.. وزهير بن أبي سلمى وآرام وبقر وظباء الصحراء، و امرؤ القيس وبثه همه للّيل، وعمرو بن كلثوم والنّساء اللّوتي يقتن الجياد، وصحبة عنترة لفرسه.. وتأبط شرا ومحاورته (للغول) الخرافي..([42]) وكتاب الأغاني للأصفهاني

---

42 ـ ومن ذلك قصة (تأبط شراً) و(الغول) الكائن الأسطوري وكيف واجهه وحدثه:

ألا من مبلغ فتيـان فهم ×××× بما لاقيت عند رحـى بطانباني قد لقيت الغول تهوي

××××بسهب كالصحيفة صحصحان فقالت عد فقلت لها رويدا×××× مكانك إنني ثبت

الجنان فلم انفك متكئا عليهـا×××× لانظر مصبحا ماذا أتاني

وهذا عنترة العبسي يناجي دار عبلة ويستنطقها

يا دار عبلة بالجواء تكلمـي ××××وعمي صباحا دار عبلة واسلمي

وامرؤ القيس يؤنـسن الليل ويشكوه همه:

حافل بأشعار ورد فيها ذكر الحيوان، كما أنّ كُتب الأمثال ومنها كتاب "الأمثال" للسدوسي..

وفي العصر الحديث تواصل الاهتمام بالحيوان في المجال الأدبي بشكل لافت؛ ففي الشّعر نجد في ديواني العقاد وأحمد شوقي، قصائد عن الحيوان، وفي مجال النّثر والقصّة بخاصّة تلقت كتابات د. محمد المخزنجي انتباه الباحث في هذا المجال: "يكـاد الكاتب الدكتور محمد المخزنجي يشكل ظاهرة حقيقية في الأدب العربي، باهتمامه بالحيوان، ربّما منذ مجموعته الأولى "رشق السّكين" وليس انتهاءً بكتابه القصصي العذب "حيوانات أيامنا" الذي زاده بهاءً وحسناً إبداع الفنان الرسام محمد حجي في لوحاته المصاحبة، يصور محمد المخزنجي في "حيوانات أيامنا" حسّ الإنسان تجاه من يشاركه الحياة،ثمة قصدية في الاختيار من الكاتب، ليتذكر علاقته بالحيوان طوال حياته، متأمّلاً جبروت وطغيان الإنسان في مقابل إنسانية الحيوان إن صح التّعبير([43]) "

وليل كموج البحر أرخى سدوله xxxx علي بأنواع الهمـوم ليبتلي/ فقلت له لما تمطى بصلبه xxxx وأردف اعجازا وناء بكلكل/ ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي xxxx بصبح وما الإصباح منك بأمثل

[43] - إبراهيم حمزة "توظيف الحيوان في الأدب العربي"
See more at: http://www.alkhaleej.ae/supplements/page/a95a544c-f81a-4245-91cb-2d7bf127e450#sthash.Exnw3drb.dpuf

فإذا خصّ القاص شريف عابدين الحيوان بمجموعة "تلك الأشياء" (٤٤) فالأمر ليس غريباً، فهو ينطلق من تراث حافل، ويستأنس من تجارب سابقة في أنسنة الأشياء والكائنات الحية... فمن الأشياء التي جاءت في نصوص المجموعة: الشّجرة، الفنجان، أغصان، المانجو، المذياع، المروحة، المزهرية، الصبح، حمو الشمس، قطر الندى، الجدار، البحر، الشعاع، كوب الشاي، كوب الزجاج، كوب بلاستيك، الجمال، التفاحة، الثمرة، وردة، شوكة، الصحراء، الزهرة، الشمعة، الرداء، الشمس، النافذة، الصخرة، الصخب، الخريف، الدرجات، الكرة، الدمعة. ومن أصناف الحيوانات نذكر: الضّفدع، القردة، الطائر، الدّيك، القطّة، المهرة، دودة الأرض، السّلحفاة، الأسد، الكلب، الببغاء، اللّبوءة، الفأر/الفئران، الفراشة، القرد، الظبي، الذئب، الثور، الحمل، السمكة.

فمعنى (أنسنة) في "معجم المعاني الجامع": "نسنَ أنسنَ يُؤَنْسِن، أَنْسَنةً، فهو مُؤَنسِن، والمفعول مُؤنسَن.. أنسنَ الإنسانَ ارتقى بعقله فَهَذَّبه وثَقَّفه، أو عامله كإنسانٍ له عقل يميّزه عن بقيّة المخلوقات:– لابد من تثقيف المواطن وأنسنته للرقي بهذا المجتمع النامي.. أنسن الحيوانَ: شبَّهَه بالإنسان .طبعا تشابه ليس فسيولوجيا بقدر ما هو تشابه سيكولوجي سوسيولوجي ما يحقق أدبياً مواضيع الأنسنة humanist themes التي دأبها الاهتمام بهوية الإنسان، ومعاني الإنسانية، من خلال تمظهر للإبداع

---

[44] ـ وردت مجموعة "تلك الأشياء" في كتاب جمع خمس مجموعات يحمل نفس العنوان وهي كالتالي: تلك الأشياء، حياة الموت، سياج العطر، رجل وامرأة، رؤى

الإنساني وإن كان هناك فرق بين المفهوم في صورته الواقعية وفي صورته الحداثية أو ما بعدها.. تقول ميرجا بولفيلين Polvinen Merja في رسالتها لنيل الدكتوراه "نظرية الفوضى والأدب ومنظور الأنسنة Chaos Theory, Literature and the Humanist Perspective' 2008" .. منذ منتصف القرن العشرين تأثر فهم الغرب لهذه العلاقة بفكرة الوجود المادي (المحسوس) كمعلومة، فبعد الحرب العالمية الثانية خلقت المضامين المعرفيّة للنظرية النسبيّة ولميكانيكا الكم وغيرهما حالة من عدم اليقين. وهذه الحالة حلّت محل الرؤى الشاملة المتفائلة عن مصداقية المعرفة، وما أن تزحزح الإنسان من مكانته كذروة الخلق حتى أصبحت حالة عدم اليقين تشمل تفسير ليس فقط الوظائف الأساسية للعالم المادي ولكن أيضا لغة الإنسان ووعيه. وكل هذا شكّل، حسب قول باتريشا واغ Patricia Waugh، رؤية للوجود كطوفان من المعلومات تتحرك حتميا إلى نقطة فنائها. ويرى كثير من الكتّاب نظرية الفوضى من هذا المنطلق. ولكنني أقول (والحديث لفيرجا بولفيلين) إن هناك بُعداً آخر، فبدلا من التّركيز على نموذج معلومات عالمي قابل للتطبيق يتمثل البعد الآخر في التركيز على الماديات المختلفة والمتداخلة والتي تقع ضمن مستويات الخبرة الإنسانية " (٤٥)

---

45 . "إنساني أو إنسي (Humanist) اشتقت في اللغات الأوروبية منذ القرن السادس العاشر. أما كلمة النزعة الإنسانية كمصدر (Humanism) اشتقت في القرن التاسع عشر مع ان هاشم صالح يفرق بين الأنسنة و النزعة الإنسانوية حيث أن الأولى بالنسبة له معنية بالاجتهادات الفكرية لعقلنة الوضع

هذا إذا كنا نعالج المجموعة إنطلاقاً من أنسنة اللا إنسان، بيد أننا نلتمس الوصول إلى صور اللاإنسان/ المتأنسن، في نصوص المجموعة. وفي هذه الحالة ينقسم الموضوع إلى: الشيء، والحيوان. أي الجماد والكائن الحي. فكيف كان التعامل معهما في إطار سرد قصير جدا؟ وما هي نوعية الصور ومستجداتها؟ وما هي الأنساق أو السياقات المكونة لذلك؟.. أسئلة، تأخذنا إلى عالم غرائبي، نسجه القاص شريف عابدين بفنّية متوارية لمّاحة.

أولا - نوعية الصّورة في أنسنة "الشّيء/ النبات"

١ - الصّورة الحلم:

لأشدّ ما تستبدّ بنا الأحلام: أحلام اليقظة أو النّوم، فتأخذنا بعيداً، في عمق خيال جميل نتمنى عدم الخروج منه، أو مغادرته.. وفي لطف المتعة، ولذّة النّشوة.. نتجاهل العـواقب، أو نصرف النّظر عمّا سيترتب عن ذلك؛ فلكلّ شيء ثمن، فلا يعقل أن تتحقق المتعة مجاناً وبدون مقابل..

البشري وفتح آفاق جديدة لمعنى المساعي البشرية لإنتاج التاريخ، بينما الثانية تعني ذلك للموقف الذي يتحترم الإنسان بحد ذاته ولذاته ويعتبره مركز الكون ومحورر القيم والتفريق بين المركزية الإنسانية والمركزية اللاهوتية. وفي موسوعة عبد المنعم الحفني الفلسفية يظهر لفظ إنساني أو إنسي (**Humanist**) بمعنى "تعهد الإنسان لنفسه بالعلوم الليبرالية التي بها يكون جلاء حقيقته كإنسان مميز عن سائر الحيوانات". وفي المسار الثقافي الغربي يمكن تلخيص تعريف النزعة الإنسانية (**Humanism**) هي القائمة على الاعتراف بأن الانسان هو مصدر المعرفة." محمد أركون

والمتعة متع شتّى، والحلم قد يحقق أغربها وأعجبها، على عكس الحلم/ الواقع، الذي ينحصر في المكان والزّمان، والحقيقة والوجود، والذّات والملموس.. ولكن مجاراة الحلم في سياقه الغرائبي، قد ينسينا حدود الحلم الذي يجب، فننساق في ذهول واستلاب؛ فيحدث كما هو الشأن بانقطاع الحبل السّري بين الطّفل وأمّه ليجد الحالم نفسه في وضع آخر، غير الذي كان فيه، وأجواء مختلفة غير التي كانت تحيط به. فليس أمامه. لدوام الاستمرار. إلا التّكيّف والتّجانس، وتلك مسألة أخرى تخضع لمقاييس ومعايير، وضوابط وآليات قد لا تتوفر عند الجميع بكيفية متساوية.. الشيء الذي يجعل معاناة (الحلم) مختلفة، صادمة، مرعبة أحياناً، لافتة، منبهة أحيانا أخرى، نلمس ذلك في نص "كيف كان غداً؟"ص١٨

"الشجرة التي .حلمت بأن ينبت لها مصباح يغمرها بالضّوء ليل نهار! لم تكن تدري أنّ الشّمس ستقاطعها في اليوم التالي! وأنّ الأسلاك الكهربية، سوف تلتفّ حول فروعها الخضراء كي تصل إلى غصن مختبئ! حين شعرت بالاختناق، لم تجرؤ على فتح النّافذة.. خوفاً من الصّقيع!"

نحن أمام الشّجرة/الرمز/الكناية/المؤنسنة..

أ ـ السّياق اللّغوي المؤنسن:

ـ البنية الكبرى: [حلمت، لم تكن تدري، حين شعرت بالاختناق، لم تجرؤ على فتح النّافذة.. خوفاً من الصّقيع !]

ـ البنية الصغرى الأولى: [الشّمس ستقاطعها..]

ـ البنية الصغرى الثانية: [الأسلاك الكهربية، سوف تلتفّ..]

ب ـ السّيّاق البلاغي:

إذا كان النص ينضح بالمجاز الاستعاري فهو بلاغي النّسق والتركيب، يتحاشى الوضوح ويتوارى في العتمة دون إبهام أو تشاكل يُغيّب الدّلالة قصداً أو عن غير قصد. ولكن من خلال هذا النّسق البلاغي، تنبثق صور جزئية هي مركبات للصورة الأم (الحلم)، من ذلك:

١ ـ صورة الرّغبة: (حلمت بأن ينبت لها مصباح يغمرها بالضوء ليل نهار) فهي أصلا تتمتع بضوء النّهار ولكن رغبتها امتدت إلى الليل، ومادام الليل ضياؤه الفضي لا يغمرها، رغبت أن ينبت لها مصباح من ذاتها، يضيئها ليل نهار.

٢ـ صورة عدم التّوقع والإدراك : (لم تكن تدري أنّ الشّمس ستقاطعها في اليوم التالي!) الشمس وإن كانت تجزل العطاء ضوءا، ودفئاً.. فإنّها قد تحجب لظروف الطقس والمناخ. والشّمس عامل أساسي في

التّمثيل الضّوئي النّباتي، وتفاعل مادة الكلوروفيل.. فماذا سيفيد مصباح إن غابت الشّمس ولمدّة أطول..

٣- صورة الوهـــم: (الأسلاك الكهربية، سوف تلتفّ حول فروعها الخضراء كي تصل إلى غصن مختبئ). لقد استبدّ الوهم بالشّجرة الحالمة، ورأت في الشّمس عدم القدرة في الوصول إلى كل أغصانها ومنها تلك المختبئة، بيد أن أسلاك الكهرباء الملتفة حول غصونها قد توصل الضّياء لكلّ الأغصان. ولكن السّؤال: ما فائدة كل الأغصان إذا كانت مكهربة مضاءة، وكانت أشعة الشّمس غائبة؟

٤ - صورة الاستفاقة من الوهم : (حين شعرت بالاختناق، لم تجرؤ على فتح النّافذة.. خوفاً من الصّقيع!).. إن التفاف الأسلاك الكهربية حول الغصون، وثقلها الزائد، وغياب الشمس، وامتناع إشعاعها ودفئها.. كل ذلك جعل الشجرة تشعر بالاختناق وضيق التنفس.. بل لم تجرؤ على فتح النافذة التقاطا لبعض الأكسجين خوفاً من الصقيع

ج - الّسيّاق الذّهنيّ:

إنّ طريقة كتابة النص، المعتمدة أساساً على الإيجاز، والمجاز الاستعاري، والرّمز، والإيحاء، وأنسنة الأشياء.. كل ذلك ساعد على العصف الذّهني، والتّحليق التّأمّلي الذّهني.. فجميع هذه الصور، أو

المركبات التّصويرية تعطينا الصّورة المؤطرة، صورة (الحلم) الذي قد يذهب بنا بعيداً عن تخوم النّص، حيث يمكننا إعادة النّظر في واقعنا، وكيفية التّعامل معه، إذ رغم شدّته، ومعاضلته، وقسوته، واضطرابه، وقلّة استجابته ومواربته.. ينبغي أن نعيشه، فالمتعة ليست في العيش في واقع مثالي لا يعاش، إنّما المتعة في المنافحة من أجل العيش.

٢ ـ صورة الغيـــرة:

الغيرة شعور فطري ينتاب الإنسان بدافع أسباب معينة تقدح زنادها، وتأجج أوارها.. وهي إما عاطفية خالصة Attitude وقد تستمر بعض الوقت إلى أن تزول دواعيها، وتنتهي دوافعها.. وإمّا أن تكون مجرد انفعال Emotion، يبدو حاداً وسرعان ما ينتهي، ككلّ الانفعالات السيكولوجية... وإن كانت نهايتها لا تكون محمودة دائماً في غياب العقل والتروي، وحدّة الموقف، وسرعة الاندفاع.. كالذي حدث لأعرابي اشتهر بغيرته الشديدة كان مرة في الطريق، فلاحظ أن رجلا يتطلع إلى حرمه . فاهتاج وغضب وانفعل واضطرب فطلق زوجته، فحين عوتب عمّا فعل قال وقد وجد مسوغاً لغيرته:

سَأَتْرُكُ حُبَّهَا مِنْ غَيْرِ بُغْضٍ ×××× وَذَاكَ لِكَثْرَةِ الشُّرَكَاءِ فِيهِ
إِذَا وَقَـعَ الذُّبَابُ عَلَى طَعَامٍ ×××× رَفَعْتُ يَدِي وَنَفْسِي تَشْتَهِيهِ

وَتَجْتَنِبُ الأُسُودُ وُرُودَ مَاءٍ ×××× إِذَا كَانَ الكِلاَبُ وَلَغْنَ فِيهِ

وبذلك هناك الغيرة مذمومة وليدة الانفعال، وردّة الفعل غير المنطقية، والتي لا تكون عواقبها حميدة وقد نهى عنها الدين ومختلف الأنظمة الاجتماعية. وعلى العكس من ذلك هناك الغيرة المحمودة التي تحافظ على العرض وتصونه، وتكسب الإنسان خلقا وتميزه. ولقد حثّ عليها الدّين أيضاً [٤٦] ومن أنواع الغيرة فضلا عن صفتيه الإيجابية والسّلبية: غيرة التّملك، وغيرة الشّعور بالتّهديد، وغيرة الحبّ الخالص، والغيرة المرضية التي أساسها الأوهام والوساوس/ الشّك المرض

ففي هذا الإطار يمكن إدراج نص "يأس" ص١٨

"الفنجان الذي يعشق لمستها، ينتشي كلما اصطبغت بقهوته شفتاها، لكنها تتناول رشفة الماء، وتعيد الطلاء بأحمر الشفاه، فتمحوه تماماً من الوجود.. يتساءل مبتئساً بمرارة: كيف؟ أليس هو الأقرب للون

---

46 ـ فعن جابر بن عتيك: أنَّ النبي – صلى الله عليه وسلم – قال: ((إن من الغيرة ما يحب الله، ومن الغيرة ما يبغض الله، وإن منَ الخيلاء ما يحب الله، ومنها ما يبغض الله، فأما الغَيْرة التي يحبها الله فالغَيْرة في الريبة، وأما الغيرة التي يبغض الله فالغيرة في غير الريبة... الحديث))؛ رواه أحمد، وأبو داود، والنسائيوعن عمار بن ياسر عن رسول الله قال: ((ثلاثة لا يدخلون الجنة أبدًا: الدَّيُّوث، والرجلة من النساء، ومدمن الخمر))، قالوا: يا رسول الله، أما مدمنُ الخمر فقد عرَفْناه، فما الديُّوث؟ قال: ((الذي لا يُبالي من دخل على أهلِه.. الحديث))؛ رواه الطبراني.

بشرتها؟.. يتساءل مبتئساً بمرارة: كيف؟ أليس هو الأقرب للون بشرتها؟ وينكسر ذات حطام. استشاط "كافينه" غضباً في دمها فارتعشت يدها وسقط إلى حطامه الأخير"

أ ـ الّسيّاق اللّغوي المؤنسن:

ـ البنية الكبرى :[الفنجان الذي يعشق لمستها، ينتشي.. يتساءل مبتئساً بمرارة: كيف؟ أليس هو الأقرب للون بشرتها؟

ـ البنية الصغرى: [استشاط "كافينه" غضباً..]

ب ـ الّسيّاق البلاغي:

الاستعارة المكنية أساس الكتابة في هذا النّص، وهي سمة طاغية في أغلب كتابات شريف عابدين وبخاصّة في نصوصه المؤنسنة..كثرة توظيف الضمير المتصل أو المنفصل أو المضمر؛ ففي هذا النص ذكر "الفنجان" مرة واحدة ولكن عوض ذكره الضمير مراراً [يعشق، ينتشي، بقهوته، فتمحوه، يتساءل، مبتئساً، هو، ينكسر، "كافينه"، سقط، حطامه].. أمّا شاربة ما في الفنجان، لم تذكر يالاسم، بل استعيض عن ذلك بالضمير إمعانا في عدم التخصيص.. [لمستها، شفتاها، لكنها، تتناول، تعيد، فتمحو، بشرتها، دمها، ارتعشت، يدها]

إنّ هذا النّسق في الكتابة وإن كان طابعه نحويا، فإنه يثري النسق البلاغي في النص من حيث الإيجاز، والاختصار، والتكثيف وعدم التكرار. هذا فضلا عن الحذف والإضمار.. لأنّ الضمير كان وسيبقى رابطا يشد اللاحق بالسّابق، محققا تماسك النص وانسجامه، على مستوى المعاني والمفاهيم.. أمّا إذا كان منفصلا في أوّل الكلام فوظيفتُه الإحالة على معهودٍ في الذّهن. وهو في جميع الأحوال دال على محور في الكلام أو ذات.. والنص يحتمل بناؤه السّردي صوراً جزئية، تؤثث الصورة الكلية، نجملها في التالي:

١- صورة الاستهلال أو التّصدير:[الفنجان الذي يعشق لمستها] جملة خبرية عن عشق غريب، بين فنجان وملامسة، تنبئ عن عادة وتعود ما.

٢- صورة الانتشاء الغريب :[ينتشي كلما اصطبغت بقهوته شفتاها] تتأكد مسألة العادة والتعود التي استحالت عشقاً، ذاك العشق الذي لم تتبد عواقبه بعد..

٣ - صورة الانفعال والشّعور بانكسار العادة:[لكنها تتناول رشفة الماء، وتعيد الطلاء بأحمر الشفاه، فتمحوه تماماً من الوجود..] لم تعد

صبغة القهوة تلون الشفتين، لقد ذهبت رشفة الماء بكل شيء، وأعيد الطلاء بأحمر الشفاه. فأحبط الفنجان وهو يعاني قلقا وانفعالا..

٤ ـ صورة سؤال الحيرة وعدم الاقتناع [يتساءل مبتئساً بمرارة: كيف؟ أليس هو الأقرب للون بشرتها؟] وإن كانت صبغة القهوة أقرب إلى لون بشرة "الشاربة" فذاك لا يغير شيئاً في إرادة الآخر ورغبته وميوله ونزواته، وفي ذلك درس بليغ، إن حبنا للآخر لا يعني استعباده، أو تجرّده من كلّ ما يريد وما لا نريد

٥ ـ صورة الخيبة والنهاية الدرامية :[وينكسر.. ذات حطام.] الانكسار بالنسبة للفنجان النهاية الفاجعة، إذ لا يصلح لأي شيء، وبخاصة لدوره المعهود.

٦ ـ صورة المفارقة الدرامية :[استشاط "كافينه" غضباً في دمها، فارتعشت يدها وسقط إلى حطامه الأخير!]

فالصور الجزئية جميعها أحدثت طاقات تصويرية متتالية، تثير ذهن المتلقي في شكل جرعات تنبيه تضمر أكثر مما تفصح.. الشيء الذي جعل الوعي متيقظا في تتبع الوظيفة التصويرية السياقية.. فإيقاع الصورة المتناغم والمنسجم ساعد على فهم واستيعاب مكونات النص في شكلها العام وبنيتها الكبرى..

ج ـ السّياق الذّهني:

لا شك أنّ رمزية "الفنجان" المملوء بسائله البني الرائق، الذي اعتاد الشفتين الحمراوتين ترتشفانه، قد انتابته غيرة قاتلة وهو يرى أنه استبدل بكأس ماء، ذهب بكل ما استبقى من رحيقه على الشفتين، ذاك الرحيق البني الذي يشبه بشرتها البنية، فكيف تجرؤ أن تستبدله بكوب ماء؟ فكان أن استشاطت مادة الكافين في دمها غضبا وانفعالا فارتعشت يدها فكان الانكسار، وكانت الغيرة العمياء قاتلة. وقد يكون القتل ماديا أو نفسيا؛ فهو في جميع الحالات إحباط وانكسار..

٣ ـ صورة الفطرة:

حسب الأثر والشّريعة يولد الإنسان على الفطرة (فأقم وجهك للدين حنيفا فطرة الله التى فطر الناس عليها) وفي حديث الرسول صلى الله عليه وسلم (مَا مِنْ مَوْلُودٍ إلا يُولَدُ عَلَى الْفِطْرَةِ، فَأَبَوَاهُ يُهَوِّدَانِهِ أَوْ يُنَصِّرَانِهِ أَوْ يُمَجِّسَانِه) إذاً نقطة الأساس هي الفطرة التي أودعها الله في مخلوقاته، من حاد عنها وانحرف، هوى وانجرف.. و"الفطرة": من الفَطْر، والفَطْر هو: الخلق (الْحَمْدُ لِلَّهِ فَاطِرِ السَّمَوَاتِ والأَرْضِ) وهي بذلك لا تكتسب ولا تلقن، لأنها الخلقة الأصل. فكيف عبر عنها القاص شريف عابدين بأنسنة الأشياء؟ نجد ذلك في نص "ثمار" ص٤٩

"تعانقت بتلاتها، وآثرت عدم التفتح.. عاتبتها الطبيعة: هويتك مزدوجة، يفترض أن تكوني أكثر تفتحاً!.. أصرت، أوصدت أبوابها، لكنها لم تستطع أن تجهض برعماً، ينبت داخل أحشائها"

أ ـ السّياق اللّغوي المؤنسن:

البنية الكبرى: [تعانقت، آثرت، أصرّت، أوصدت، لم تستطع، تجهض، أحشائها]

البنية الصغرى: [عاتبتها، هويتك]

من خلال البنيتين: الكبرى والصغرى، نشعر أن النبتة مؤنسنة، أي أضفيت عليها أفعال وأسماء تخص الإنسان والغاية والهدف من كل ذلك يبقى مضمراً، يستشف من القراءة الاستنباطية، وإن كانت القفلة تلمح إليه ..

ب ـ السّياق البلاغي:

تبقى الاستعارة المكنية والمجاز، المكون الأثير في بناء جمل النص لدى القاص، وتبقى لعبة الضمائر ودلالتها، وربطها، وإلحاقها.. وسيلة من ضمن وسائل أخرى من أجل التكثيف اللغوي، والإيجاز، والمحافظة على الحجم، وقوة الدّلالة، وفعاليتها..

الملاحظ أن النص لم يشر إلى النبتة وفصيلتها أو نوعها أو يذكرها بالاسم.. بل كنى عن كل ذلك بجزء منها (.. بتلاتها) أي تويجياتها "Petals " وعملية الحذف والإضمار مما يجعل النص بلاغياً، ومحترما لوعي المتلقي وذكائه، وملعبا فسيحا لخياله، وتعدد قراءاته، ومن خلال هذا السياق، تنبثق صور جزئية معبرة، هي بمثابة مركبات للإطار العام أو البنية الكبرى، من ذلك:

١- صورة الامتناع والرفض :[تعانقت بتلاتها، وآثرت عدم التفتح] وفي ذلك مخالفة لما يجب أن يكون، وتحد لما لا ينبغي أن يحمل محمل التحدي..

٢ - صورة العتاب من طبيعة الأشياء :[عاتبتها الطبيعة: هويتك مزدوجة، يفترض أن تكوني أكثر تفتحاً !]، وهو الوازع، والمنبه، والضمير الواعي الذي يأبى مخالفة طبيعة الأشياء.

٣- صورة التمادي في الرفض والامتناع :[أصرت، أوصدت أبوابها،] وكذلك يكون العناد والمشاكسة، والتضاد والمكابرة التي لا تجدي نفعاً مع ما هو كائن متأصل، وعميق متجذر..

٤- صورة الخضوع والخنوع للأمر الواقع : [لكنّها لم تستطع أن تجهض برعماً، ينبت داخل أحشائها] وهكذا حبل التّحدي لا يمكن أن

يستطيل إلى مالا نهاية فحسم الواقع بتار.. هل هي إشارة لتبعات ما قد يحدث خلف الأبواب المغلقة؟

ج ـ السّياق الذّهني:

من خلال ما سبق، وبخاصّة الصّور التّركيبية، يتضح بجلاء أن النبتة لا يمكن أن تخرج عن طورها وطبيعتها التي أودعها الله فيها، ولا يمكن أن تكون مزدوجة الهوية، بل دأبها أن تنمو وتتبرعم، وتتفتح، لتعيش نضيرة، زكية.. ما شاء الله لها ثمّ تذبل فتجف. سيرورة في الزّمان والمكان، وصيرورة في النشأة، والتّحول، والانتهاء، وما دامت النبتة لا تسطيع ذلك، وإن حاولت لخضوعها لحكم الخَلق الذي ارتضاه الخالق. فكذلك الإنسان في طبيعته الجينية المركبة "الفطرة".

ثانياً نوعية الصّورة في أنسنة "الحيوان"

١ ـ صورة الانخــداع :

لا أشد ما ننخدع بالمظاهر، والأقوال، والصفات، والمكانات والمقامات، وبالأصدقاء، والعواطف، وسرعان ما نكتشف أننا كنا في دوامة

انخداع، إما لسذاجتنا، أو حسن نيتنا، أو قلة وعينا وفطنتنا.. فالانخداع ظاهرة اجتماعية إنسانية، أحينا تكون لها عواقب غير محمودة..

وفي القرآن الكريم سورة الزّخرف كلّها تحذير من الانخداع المادي، الذي أغرى أمما خلت رأت في متاع الدّنيا نعيماً، والله يرتضي نعيم الآخرة لأنّه الأبقى والأخلد: (يُطَافُ عَلَيْهِم بِصِحَافٍ مِّن ذَهَبٍ وَأَكْوَابٍ وَفِيهَا مَا تَشْتَهِيهِ الْأَنفُسُ وَتَلَذُّ الْأَعْيُنُ وَأَنتُمْ فِيهَا خَالِدُونَ) آية ٧١، وكل متاع الدنيا إلى زوال: (كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام) الرحمن/٢٦/٢٧

في سياق الانخداع نجد في مجموعة "تلك الأشياء" نصاً تحت عنوان "كائن حي" ص ١٩

"شعر ببعض استرخاء، منذ أرسلت له ضفدعة طلب الإضافة !
لاحظت والدته التغير، لكنها شهقت حين أبلغها بالأمر!
دافع بمرارة: ليست أنثى افتراضية !
فعقبت ساخرة: وهل أدخلت كود التحقيق؟
في الصبح الباكر أيقظها، ملتمساً تدفئة المستنقع.. قفزت من الفراش.. رمقته بعين جاحظة، ثمّ تصاعد النقيق..
حين عاود مداعبتها، قامت بتسجيل الخروج"

أ ـ السياق اللّغوي المؤنسن :

الملاحظ أن هذا النص جمع بين الانسان (الابن والأم) والحيوان المؤنسن (الضفدعة)، ومن ذلك: [أرسلت له طلب الإضافة، قفزت من الفراش، قامت بتسجيل الخروج]

ب ـ السّياق البلاغي:

لا أدري لماذا استحضرت "الضفدعة" في هذا النص، ولا ما دورها وهي مؤنسنة؟ .. هل الصلة في ملامح مشتركة؟ هل هي رمزية الإحالة إلى المستنقع؟ إن جمالية "الأنسنة" في النص، حين تكون لها خدمة ما لصالح الفكرة ودعمها فنياً.. غير أنّ المزاوجة بين ما هو إنسان، وما هو مؤنسن جعلت الصّورة في حكم الغرائبي الذي يصعب استيعابه وتقبّله، لأنّ المعايير الجمالية تحتكم دائماً للواقعية الفنّية، وإنْ بصورة نسبية. فهل إذا كان أبطال النّص كلّهم حيوانات، كان ذلك أحسن؟، وهل إذا كان العكس، كلّ أبطال النّص من الإنس كان ذلك أجمل؟ أم ترى هذه المزاوجة الغرائبة هي الأجدى؟.. لقد قرأت النص بعيداً عن الأنسنة، وتركته في صورته الواقعية:

"شعر ببعض استرخاء، منذ أرسلت له طلب الإضافة!
لاحظت والدته التّغير، لكنّها شهقت حين أبلغها بالأمر!
دافع بمرارة: ليست أنثى افتراضية!
فعقبت ساخرة: وهل أدخلت كود التحقيق؟
في الصبح الباكر أيقظها، ملتمساً تدفئة الصّفحة.. قفزت من
الفراش، حين عاود مداعبتها، قامت بتسجيل الخروج"

عموماً إذا عدنا للنص الأصل، سنجده كغيره يستند إلى صور جزئية:

١ ـ صورة بداية الانخداع : (شعر ببعض استرخاء، منذ أرسلت له ضفدعة طلب الإضافة!) في المجتمع العربي/ الشرقي، مازالت حواجز العادات والتقاليد فاصلة وعازلة بين الرجل والمرأة، والعادة السّائدة أنّ الرّجل يطلب المرأة. فحين يحدث ولو افتراضياً في وسائل الاتصال الاجتماعي، أن تتصل المرأة وتطلب إضافتها.. فغالباً ما يُفهم قصدها خطأ، وغالباً ما نية الآخر تأول الفعل تأويل إعجاب، إن لم أقل حباً.. طبعاً الشّيء غير مطروح اجتماعياً في مجتمعات غير عربية، أو نعمم ونقول غير إسلامية.. ولا حكم على الشّاذ.

٢ ـ صورة أثر التغيير: (لاحظت والدته التّغير، لكنّها شهقت حين أبلغها بالأمر!) العاشق لا يستطيع إخفاء مظاهر عشقه، لأنّها تتلبسه، وتفضحه، مهما حاول التّكتم والتّستر.. ناهيك إذا كان هذا الذي يُتستر عنه

هو (الأم)، التي ما كان عليها أن تندهش وتعجب لو كانت الحبيبة ابنة الجيران أو من الأقرباء، أو حتى من البلدة.. ولكن أن تكون في العالم الافتراضي، فهذا ما أثار حفيظة الأم واستغرابها..!!

٣ ـ صورة الدفاع وقمّة الانخداع: (دافع بمرارة: ليست أنثى افتراضية!) يخادع "البطل" نفسه، ويوهمها أن من يصادفها على صفحات التواصل الاجتماعي حقيقة لا مراء فيها، وأنها تحبه كما يحبها، ولا مجال للخيال والافتراض

٤ صورة السّخرية والتّهكم (فعقبت ساخرة: وهل أدخلت كود التحقيق؟) سؤال ليس حقيقيا بل يستلزم معنى آخر ، تضمره الأم ، وأنى للابن أن يدركه وهو غارق في لواعج غرامه؟

٥ ـ صورة الدّهشة والغرابة : [في الصّبح الباكر أيقظها ، ملتمساً تدفئة المستقع..قفزت من الفراش..رمقته بعين جاحظة ، ثمّ تصاعد النقيق] كلام الأم المليء بالسخرية والهمز واللمز، جعله لا ينتظر تعامد الشمس وطلوع النهار بل بادر ومع الصبح الباكر، فأيقظها من نومها. ما أدهشها وجعل عينيها جاحظتين من الغرابة!! وكأني بها تحدث نفسها: (أي أحمق هذا طلبت منه إضافتي ؟!)

٦ ـ صورة صدمة الوعي أو المفارقة الدرامية :[حين عاود مداعبتها، قامت بتسجيل الخروج] هل كان من الضّروري أن تأتي القفلة صادمة؟ إنّ الصّدمة تعيد كلّ الحسابات الخاطئة لتحمل محمل الجد واليقين.

ج ـ السّياق الذّهني:

لعلّ النّص، وطريقة كتابته، رغم استعانته بأنسنة الحيوان، كان مفتوحاً ودالا.. ولا يتطلب عناء ذهنياً، أو جهداً تأويلياً.. وإن كان في حدّ ذاته صورة للانخداع الافتراضي الذي أصبح من سمة العصر، عصر التكنولوجيا والأنفومديا.. والتّواصل الاجتماعي الذي أتاح الاتصال السّريع بأي شخص، وفي أي مكان...

٢ ـ صورة إلقاء الذنب على الضّحية: يحدث عن قصد أو عن غير قصد، أن يتسرع البعض في إصدار أحكام متسرعة دون أن يراعي الأسباب والدّواعي، ولا أن يحفل بالنتائج والعواقب، فإن كان عن قصد، فذاك مرده إلى دافع التشفّي في الضّحية وما ألحق بها، وإن كان عن غير قصد، فمرد ذلك للطبع والسّلوك الفكري، والرّغبة الجانحة في استصدار الأحكام والعلل، وحب إثبات الذّات في كلّ النّوازل والملمات.. وهذا يحدث كثيراً بشكل من الفضول والعنت.. إلا أنّه، وفي صورة مخالفة، قد يلقى الذنب على الضّحية بشكل غير جاد، ويكون ذلك يستلزم غاية أخرى، غير الحكم في حد ذاته، كالذي نجده في نص "افتقاد" ص٢٣

"القطة التي دهستها السيارة.. أفزعت طفلي.

ـ لمَ الاستعجال يا قطة؟

- لمَ لا تنظرين الإشارة الحمراء؟

- لمَ لم تستعملي الكبري أو نفق المشاة؟

.. حاولت أن ألقي بالذنب عليها، لأهدئ من روعه..

لكني حين لمحت اندفاع صغارها نحوها.. لم أستطع أن أحبس دمعي"

أ - السّياق اللّغوي المؤنسن:

يبدو من النص أنّ القطّة حقيقية، ولا ترمز لشيء ما، ولا تتيح تأويلا أو اجتهاداً.. إنّما السّارد أنسنها لغرض يتوخاه.. ومن ذلك:[لمَ لا تنتظرين الإشارة الحمراء؟ لمَ لم تستعملي الكبري أو نفق المشاة؟] طبعاً كلام كهذا يخصّ الإنسان، و ليس إلا الإنسان.

ب - السّياق البلاغي:

نلاحظ أن الاسم: (قطة) تكرّر مرتين: مرّة في الاستهلال [القطة التي دهستها السيارة..] ومرّة في الاستفهام [لمَ لا تنظرين الإشارة الحمراء؟] ثمّ عوض الاسم بضمائر مختلفة: [دهستها، أفزعت، تنظرين، تستعملي، عليها، صغارها، نحوها] وفي ذلك تنوع وإبعاد للتّكرار الممل. فإن كان هذا جيداً ومحموداً فإنّ أسلوب التعليق والتّوضيح أو إبداء

المسوغ لما قاله السارد...كالذي نجده في النص: [حاولت أن ألقي بالذنب عليها، لأهدئ من روعه] فهذا يدركه المتلقي، وهو ضمنيا مستوعب من المتلقي الذي يدرك أنّ الخطاب الموجه للقطة ليس حقيقياً، إنّما المراد به تهدئة روع الطفل؛ فكان من الأحسن فنياً وبلاغياً عدم ذكر هذه العبارة حفاظا على المعنى الضّمني، وتقليصاً للفائض اللّغوي "Linguistic redundancy". فإذا كانت الصورة الإطار، هي نفسها جملة التعليق [..حاولت أن ألقي بالذّنب عليها، لأهدئ من روعه] فإنّها تملك مركبات وصورا جزئية:

١ ـ صورة السّرعة والاستعجال :[لمَ الاستعجال يا قطة ؟]

٢ ـ صورة عدم الحيطة والانتباه :[لمَ لا تنظرين الإشارة الحمراء ؟]

٣ ـ صورة عدم استعمال وسائل النجاة والوقاية:[لمَ لم تستعملي الكبري أو نفق المشاة؟]

٤ ـ صورة العودة إلى الواقع: [لكنّي حين لمحت اندفاع صغارها نحوها.. لم أستطع أن أحبس دمعي.]

ج ـ السّياق الذّهني:

للأسف أبطل مفعوله بذكره والتّصريح به، وهو أجمل ما يمكن أن يستنبط من بين السّطور القليلة والجمل المعدودة؛ فلذّة القراءة في الق الق جداً تتبلور فيما يمكن أن يستنتجه المتلقي، سواء تأويلا، أو تفسيراً، أو استنباطاً.. لا ما يبوح به السّارد عن قصد أو عن غير قصد؛ ففي النص الإبداعي القصصي، أو في الإبداع بصفة عامّة، يواجه المتلقي ما نسميه الثنائية اللّغوية Linguistic duality لغة ظاهرة تقرأ لتخدم الفكرة، ولغة خفية لا تقرأ إلا بين السّطور. والأهمية للأولى وطريقة إعدادها وأسلوب كتابتها، لأنّها وحدها تمكّن من قراءة اللّغة الثّانية. كما أنّها وحدها لا تسمح بقراءتها، وبين أن تسمح ولا تسمح تتحدد الكتابة الإبداعية في نسقيتها الفنّية والجمالية..

٣ - صورة الحيلة/الاحتيال:

أمور كثيرة تقضى في الحياة بالحيلة والاحتيال، واستعمال الذّكاء والنّباهة والفطنة.. وأشياء كثيرة تضيع، بسبب الغفلة والخمول الذّهني، وعدم توظيف الفطنة والذكاء، والاستئناس بالطيبة والثقة العمياء.. مع أنّ ذلك لا يجدي نفعاً في دنيا من الخداع، والبحث عن المصالح كما اتّفق، وبأيّ وسيلة..(٤٧) ولكن بالمقابل مآرب شتّى يحقّقها أصحابها بحذقهم،

---

[47] - يقول ابن أبي عيينة: فانظر وفكر فيما تمرّبه ××× إن الأريب المفكر الفطنوإن كان ليس كل الناس تتمتع بالفطنة اللازمة والذكاء الوقاد.. بل كثير من الناس غافلون يكسبون عقلا في عطلة مستمرة،

ودأبهم، وذكائهم.. بل يتمكنون من إنقاذ أنفسهم والخروج من ورطات، لولا حسن التّدبر والفطنة، ما كانوا خارجين منها، بل لأمضوا العمر ماكثين خانعين..

وفي نص "دغدغة" ص٢٥ نجد نوعا من الحيلة للتّخلص من موت محتّم، وذاك بفضل الذّكاء والفطنة...

"ملتقطا دودة الأرض، أخذت تبثه الغرام: يا لسعادتي! أيها الكائن السّماوي، لكم سموت بي. لا تليق بك كائنة أرضية مثلي. حين خفق قلبه، وهم بفتح منقاره.. أفلتت"

أ ـ السّياق اللّغوي المؤنسن:

ومن ذلك العبارات التالية:

ـ البنية الكبرى: [أخذت تبثه الغرام: يا لسعادتي!. لا تليق بك كائنة أرضية مثلي، أفلتت]

ـ البنية الصغرى: [أيها الكائن السّماوي، لكم سموت بي..] دودة الأرض لا يمكنها الكلام، ولا أن تفكر هكذا.. إذا نحن أمام دودة أرضية مؤنسنة.

ويعيشون إن عاشوا بتفكير وآراء الآخرين.. ومن أجل ذلك قال معاوية رضي الله عنه قديماً: "العقل مكيال ثلثه فطنة، وثلثاه تغافل"

ب السّياق البلاغي:

من حيث شخصيات النص، أحدهما أُعلن عنه وأصبح معروفاً: (دودة الأرض) والثاني كنّي عنه: [ملتقطاً، أيّها الكائن السّماوي] فهو إذاً، طائر في نطاق عموم الطير، ولمخيلة المتلقي جعله قبرة، أو غراباً، أو زرزوراً، أو مالك الحزين... كما أننا نجد في النص تناصا مع قصة الثعلب والغراب (من خرافات إيسوب) وتناصاً عكسيا/ مقلوبا، أقرب ما يكون لنص (البطتان والسّلحفاة) مع خلاف في الغاية والهدف: البطتان رغبتا في اصطحاب جارتهما السلحفاة بعد أن نقص ماء الغدير وفكرتها أن تمسك السلحفاة بفيها قضيبا من الوسط، وتحمل بمنقارها كل بطة طرفا من طرفي القضيب وتحلقان بها في الجو إلى حيث الماء الغزير، ونصحتا السلحفاة بأن لا تتكلم إذا سمعت الناس يتكلمون في الأسفل. غير أنها لم تفعل، ما أن سمعت الناس يعجبون لسلحفاة بين بطتين، حتى إذا فتحت فاها لتعلمهم، سقطت وماتت.

أمّا هنا فالعكس هو الصّحيح، الطائر التقط دودة الأرض وحلّق بها بعيداً في الجو قاصدا عشه وصغاره، فاحتالت عليه الدودة فأوهمته بإعجابها وغرامها فهم بفتح منقاره، فأفلتت منه وعادت بفضل ذكائها إلى الأرض من جديد؛ فنص البطتان انتهى بالمحلق به إلى الموت، بينما في هذا النص انتهى بالانفلات والنجاة. والصورة الإطار، تجسدها صور جزئية، تنعش المتلقي الذهني، وتبلور المنظور البنائي. من ذلك:

١ ـ صورة الاستهلال :[ملتقطا دودة الأرض]

٢ ـ صورة الغواية والاحتيال :[أخذت تبثه الغرام: يا لسعادتي!]

٣ ـ صورة صورة الإعجاب والإكبار :[أيها الكائن السّماوي، لكم سموت بي]

٤ ـ صورة الحط من القيمة الذاتية: [لا تليق بك كائنة أرضية مثلي]

٥ ـ صورة انطلاء الحيلة: [حين خفق قلبه]

6ـ صورة انخداع الطائر:[وهم بفتح منقاره ،]

٧ ـ صورة النجاة: [.. أفلتت]

ج – السّياق الذّهني:

لعلّ من خلال الصّورة الإطار، ومركباتها الجزئية، ومن خلال السمات النصية وغير النصية، يبدو المجال فسيحاً لطرح عدّة ملاحظات، لا تقف عند خاتمة النّص، من قبيل:

بالنّسبة للطائر:

ـ ليس كلّ ما يلتقط من الرزق.

- إن المنقار لا يضمن الطريدة.

- الحوار مع الآخر يستوجب الحذر..

بالنسبة لدودة الأرض:

- السقوط ضحية لا يعني النهاية.

- بين منقاري الموت لا ينبغي أن يعطل التفكير.

- توظيف الدهاء والمكر أفضل أداة للنجاة...

فحين يتيح النص جملة من القراءات والاستنتاجات والتأمّلات.. نتيجة فاعلياته الدرامية، وإيقاع صوره الإيحائية يكون نصا فنياً، لأنه لم يكتب ليخبر أو يدل أو يعلن.. وإنما عكس ذلك كتب كتابة تحمل ذهن المتلقي بعيداً عن تخوم النص، بفضل طاقاتها التّصويرية..

٤ ـ صورة التّفاعل:

منذ أن كان الإنسان وهو محكوم بمنطق "التّفاعل" الذي يمكنه من الانسجام والتّكيف والتّجانس، أو اتخاذ المواقف الصّعبة، كردات الفعل الغاضبة، التي قد تترتب عنها أحداث فاصلة إن لم أقل مميتة.. فلا يمكن أن يعيش الحياد المطلق إلا إذا ارتضى لنفسه حياة المهانة والصغار،

والخنوع والعبودية، كالذي عاشه زنوج أمريكا من الأفارقة ردحا من الزمن، وما تعيشه بعض الطوائف المستضعفة وسط قوميات قوية متجبرة.

فإذا كان الأساس هو "التفاعل" فالأمر ليس بالهين ولا السّهل. وهو كان كذلك منذ القديم وبشكل فظيع. ولكن في زماننا، مع نشر التربية والتعليم، وعناصر التثقيف المختلفة.. أصبحت الهوة أقلّ عمقاً وانحرافاً.. ومع ذلك تبقى هوة في حاجة إلى ردمها واتّقـاء شرها.. ولا سبيل في ذلك كتقارب الحضارات وتلاقحها، عن طريق التثاقف، وتبادل التّجارب والخبرات.. وإن كان ذلك أمر مستعص في عالم تسيطر عليه العولمة الجشعة الأحادية التي تعمد إلى الإقصاء والتّهميش... وإلغاء مقومات وثقافة الآخر.. بما تملكه من مقومات النّشر والدّعاية والاقتصاد والتّجارة والاعلام والثّقافة.. هذا من جهة، ومن جهة أخرى كيف يمكن لمجتمعات تكبلها التقاليد المهترئة والتّصورات المتباينة المتجاوزة، والأنظمة الاستبدادية القمعية.. أن تنشد التّفاعل الجاد، والمتحرر والفعال؟ ورغم كلّ هذه المحبطات والعراقيل، فقد جبل الإنسان فرداً، وجماعة على التّفاعل، لأنّه اجتماعي بطبعه، ولا يمكن أن يركن للحياد المطلق، ولا للانعزال التّام، وإن أوهم نفسه بذلك، فإنّه في عمق عزلته، يعيش مع الآخرين، فيجتر أقوالهم وهمومهم و أفراحهم.. لأنّه لا يملك إلا أن يكون منهم وإليهم..

وقد وعت الفلسفة بحقيقة الآخر/الغير، نجد هذا في فلسفة الألماني "هيجل" و بخاصّة ما جاء به في "جدلية العبد والسيد" وكان ذلك رداً على ما جاء به الفيلسوف الفرنسي "ديكارت" الذي اعتنى "بمركزية الذّات" وفلسفة "الأنا" فقد اعتبر البعض أنّ (الجحيم أن تعيش وحدك في الجنة) ما حتّم القول إنّ (وجود الغير ضروري لوجودي).

في هذا الإطار نجد نص "تفاعل" ص٤١

"قال الرجل للسّلحفاة: لم لا تبرحين درقتك؟

أجابته: الآخرون هم الجحيم!

هز رأسه: أريد التقوقع مثلك؟

اعترضته: أنت كائن اجتماعي!

استطرد: كيف أتقي الأذى؟

ردّت على الفور: تحكّم !

بعد أن تركها، اخترقت الضوضاء أذنيه، سدهما، اقتحمت عوادم السيارات أنفه، وضع منديلا، وواصل المسير، لكنه عندما رأى برك الوحل.. لم يستطع أن يغمض عينيه"

أ ـ السياق اللّغوي المؤنسن:

[أجابته: الآخرون هم الجحيم! اعترضته: أنت كائن اجتماعي! ردّت على الفور: تحكّم !] كون السّلحفاة تحاور الرجل، فمعنى ذلك أنها خرجت عن طورها الحيواني إلى الطور الإنساني، فهي إذاً سلحفاة مؤنسنة.

ب ـ السّياق البلاغي:

النص يطغى عليه الحوار، وهذا الفن من السّرد، كلما طال حواره، كلّما فقد كثافته اللغوية، و مال كل الميل إلى التقريرية والمباشرة، فكلما كان الحوار بدوره مقتضبا ومختصراً، كلّما استطاع النّص أن يحافظ على نسق الإيجاز والتّلميح.. فمن الكلام الذي جعل النص مفتوحاً، ما صاحب الحوار من كلمات توضيحية: [قال، أجابته، هزّ رأسه، اعترضته، ردت على الفور] وكان من الممكن الاستغناء عن كل هذا، لأنه من مكملات الحوار في القصة القصيرة أو القصة والرواية. وفي جواب السّلحفاة اقتباس لقولة الفيلسوف الفرنسي "جان بول سارتر" (الجحيم هـــم الآخرون)، والتي نستشف منها أنّ سارتر يقر بوجود الآخر، بل لا يمكن إدارك الذّات وما يعتريها، ويصدر عنها، والوعي بذلك.. إلا من خلال الآخر ولو في صورته السّلبية، التي في الغالب تدعونا لنغير من شأننا وسلوكنا، فسارتر بإقراره أنّ "الجحيم هم الآخرون" إقرار بالوجود الذّاتي والتّأثيري لأنّ الآخر في اعتباره

(الأنا الذي ليس أنا).. لا شك أن صورة الإطار، التي يحاول النص تمريرها للمتلقي، جاءت مؤثثة في جزئيات دالة:

١ ـ صورة الاستهلال في شكل سؤال :[قال الرجل للسلحفاة : لم لا تبرحين درقتك؟]

٢ ـ صورة الجواب غير المنتظر :[أجابته: الآخرون هم الجحيم!]

٣ ـ صورة المحاكاة والاتباع : [هز رأسه : أريد التقوقع مثلك؟]

٤ ـ صورة التنبيه والاعتراض : [اعترضته : أنت كائن اجتماعي!]

٥ ـ صورة البحث عن حل] : استطرد : كيف أتقي الأذى؟]

٦ ـ صورة النصيحة : [ردّت على الفور: تحكّم!]

٧ ـ صورة العمل بالنصيحة :[بعد أن تركها، اخترقت الضوضاء أذنيه، سدهما، اقتحمت عوادم السيارات أنفه، وضع منديلا وواصل المسير]

٨ ـ صورة عدم القدرة في التحكم دائماً] :لكنه عندما رأى برك الوحل.. لم يستطع أن يغمض عينيه "

ج ـ السياق الذهني:

إنّ سؤال الرجل للسلحفاة، كيف أنها لا تغادر قطعا درقتها ..أوقعه فيما يعانيه سابقا ولا يعرف له جوابا. لقد أخبرته السلحفاة ألا خير إن غادرت درقتها الواقية لأن الأخرين مصدر الشر والعدوان، ولربما أذاهم يصلها وهي في درقتها فما بالك إن غادرتها.

الرجل الذي يعاني من الأذى، وجد في التقوقع نجاة وملجأ، فأعرب للسلحفاة عن رغبته في التقوقع (الحياد، والانعزال) ولكن السلحفاة الحكيمة اعترضت على ذلك، ونبهته أنه كائن اجتماعي، وبحكم طبعه، لن يطيق التقوقع والابتعاد عن الآخر؛ فعاد إلى ذاته المكلومة وتساءل عن كيفية الخلاص من أذى الآخر، إن كان لا يستطيع التقوقـع، أو الهروب بعيدا حيث لا أحد... فجاءه الرد سريعاً: تحكم. أي تصرف في الأمر وافصل برأيك، ومارس مشيئتك؛ فعمل بالنصيحة: سد أذنيه كي يتجنب الضوضاء، وسد أنفه تجنبا لدخان عوادم السيارات.. ولكن حين رأى بركة الوحل لم يستطع إغماض عينيه.

النص إذا أخذ بهذا التّبسيط، لا يعدو أن يكون نصا عاديا. ولكن إذا أخذ بالاعتبار الفلسفي الوجودي، ستصبح له أبعاد أخرى، تؤثثها عدّة أسئلة تتمحور جميعها بين الأنا والآخر. ولعلّ السّؤال اللّولبي الكبير، هو ما جاءت به قفلة النص. ما المقصود ببركة الوحل؟ ولماذا لم يتخطاها البطل ويغمض عينيه؟.. وهل يتحكم/يتفاعل مع أشياء ولا يستطيع فعل ذلك مع

أشياء أخرى؟.. لا شك أن النص إذا انتهى بأسئلة ذهنية تشغل المتلقي، وتثير فضوله المعرفي، وخياله التأملي.. يكون نصاً يستحق القراءة..

إنّ الصور التي اطلعنا عليها من خلال نصوص القاص شريف عابدين، والتي أخذت طابع أنسنة الأشياء والحيوان، لا ينبغي حصرها فيما هو سردي حكائي، ما دام لها بعد ثقافي، تنويري، يخص الأدب والفلسفة والسياسة واللغات..

لقد كان للدّور الريادي الذي قامت به النّهضة الأوروبية في ترسيخ مركزية الإنسان في العالم أثر في الإبداع والفنون؛ فعصر الأنوار وما تلاه في القرن الثامن عشر انسلخ عن الغيبيات وما ورائيات، واهتم بالنزعة الإنسانية كما فعل فولتير، ومنتسكيو، وروسو.. الذين دعوا جميعا إلى النهج العقلاني حقاً بعد قرنين من الزمن خفت هذا التيار لقيام نزعات أخرى لا إنسانية "مثل "هيدجر" الألماني الذي وضَعَ الوجود بدلاً من الإنسان في مركز اهتمام البشر، فيما حاوَلَ "ليفي شتراوس" وضعَ اللاشعور والبنى السابقة للعقل بدل الوعي والعقل في مركز الاهتمام، بينما ربط "ميشيل فوكو" ما بين المعرفة والقوة، ونادى بموت الإنسان"(٤٨) إلا أنّ ذلك لم يقض القضاء المبرم على ما هو واقع معيش، إذ سرعان ما عادت الأنسنة

---

48 . د. جورج الفار "عودة الأنسنة في الفلسفة والأدب والسياسة" صدر عن ضمن منشورات الدائرة الثقافية التابعة لأمانة عمان الكبرى،

لكل العلوم الإنسانية وساهم في عودتها من العرب محمد أركون، ومحمد عابد الجابري، في أنسنة العقل العربي، والسياسي منه بخاصّة، وعادل ضاهر الذي حاول أنسنة الأخلاق وعلمنتها، ومحمد عبد العزيز الحبابي الذي حاول أنسنة الشخص والفرد المسلم.

ومن تمّ ظل الأدب شعرا ونثراً يستفيد من أنسنة الطبيعة أسوة بالأدب القديم في صورته الشّعرية، ومن ذلك كتابة شريف عابدين القصصية التي زاوج فيها بين الطبيعة المتحركة، والصامتة، فاستنطقها، واستمد منها خيالا خصباً ورؤى وأفكار، حكاها قلمه بفنية سردية ذات دلالة رمزية، تنفتح على مجال فسيح من التأويل والتّخيل والتّأمل..

صور الموت في قصص شريف عابدين

١ـ صور الموت عند الأقدمين:

لا شيء حيّر الإنسان القديم البدائي، كظاهرة الموت، لقد كانت ومازالت لغزاً وجودياً، وستبقى رهينة الغيب، وتبقى الحيرة والتّساؤل الأزلي.. رغم أنّ التّراث الإنساني مليء بالرّؤى، والمفاهيم، والمعتقدات حول الموت وما بعده والرّوح وماهيتها، وكلّ ذلك يبلور مَدى الانشغال، والدّهشة، والخوف، والقلق، والتّوجس.. حتّى أنّنا نجد في كتاب هندي قديم: (يوبانشاد) ([49]) نصيحة تدلّ على مدى الاعتقاد بالرّوح وأنّها تغادر الجسد في النّوم وتعود في الاستيقاظ، لهذا يجب عدم إيقاظ النّائم فجأة، خشية أن تضلّ الرّوح جسدها: «لا يوقظنّ نائماً إيقاظاً مفاجئاً لأنه من أصعب الأمور أن تضلّ الروح فلا تعرف طريقها إلى جسدها.. ([50]) "بينما ربط أبيقور الموت بعلم الوجود:» عندما يحل موتي أكون قد أصبحت غير موجود.. وطالما أنا موجود يكون موتي لم يأت بعد"

[49] ـ يوبانشاد: يوبا ومعناها بالقرب.. وشاد: ومعناها يجلس.. ومن (الجلوس بالقرب) من المعلم انتقل معنى الكلمة حتى أصبح يطلق على المذهب الغامض المُلغِز الذي كان يسرّه المعلم إلى خيرة تلاميذه وأحبه إليهم..

[50] ـ قصة الحضارة: ويل ديورانت ج١ ص١٠٠

وفي الدّيانات القديمة لشعوب الرافدين نجد رؤية مختلفة تحمّل الإنسان سوء اختياره: "لقد خلقت الآلهة الإنسان منعماً سعيداً لكنّه أذنب وارتكب الخطايا بإرادته الحرة فأُرسل عليه طوفان عظيم عقاباً له على فعلته ولم ينج إلا رجل واحد هو تجتوح الحائك.. وقد خسر تجتوح الحائك الحياة الخالدة لأنّه أكلَ فاكهة شجرة مُحرمة" ([51])

ولقد اجتهد التّفكير الخرافي، وبخاصّة في الدّيانات البدائية التي تقوم في أغلبها على مفاهيم المحايثة (Immanence) والحلولية (Panthéism ، ولدى شعوب الرافدين بالاستعانة بآلهتهم قصد تحقيق الخلود، والانتصار على الموت، ولكن كلّ ذلك باء بالفشل لأنّ (إيا) آلهة الحكمة «علّمت (آدابا) حكيم أريدو وجميع العلوم ولم تخف عنه من أسرارها إلا سراً واحداً هو سرّ الحياة الأبدية التي لا تنتهي بالموت[52]) «) لهذا استسلم إنسان الرافدين كغيره من البشر ألا طائل في البحث عن الخلود فالموت لا شك آت، ولكلّ أجله، وسبب موته، ومكان حتفه، وأنّ (الآلهة) وحدها الخالدة حسب اعتقادهم: «الآلهة وحدهم هم الذين

---

51 ـ المصدر السابق: ج٢ ص٣٠.

52 ـ ملحمة جلجامش: طه باقر ص٥٣

يعيشون إلى الأبد أمّا أبناء البشر فأيامهم معدودات وكلّ ما عملوا هراء وعبث([53])"

وهذا ما كان يؤمن به المصريون القدامى، لقد استسلموا للأمر الواقع فلم ينشغلوا بالموت وما هيته وأسبابه.. بل اعتبروه بوابة تفتح لعالم آخر، لهذا حنطوا موتاهم، وجعلوا في قبورهم كلّ حاجياتهم الضّرورية التي قد تفيدهم إنْ بعثوا. لهذا آمنوا وأوصوا: "إذا أتاك رسول لك، وأخذ هبته ليعمل ضدك، فلا تقل إني لا زلت صغيراً، إنك لا تعرف منيتك، فالموت يأتي ويتحكم في الطفل الذي يرقد بين ذراعي أمّه كما يتحكم في الرجل الذي بلغ من الكبر عتياً" ([54]) ونفس الشيء تراه الزرادشية، فإله الموت (استواد) يأتي متخفياً ويضرب بلا رحمة ([55]) واليهودية ترى حتمية الموت وأنّه العدم و النّهاية: «هذا يموت في عين كماله فكلّه مطمئن وساكن، أحواضه مملوءة لبناً، ومخ عظامه طري، وذلك يموت بنفس مرّة ولم يذق خيراً.. كلاهما يضطجعان معاً في التّراب، والدّود يغشاهما» ([56])

٢ ـ صور الموت في الفلسفة:

---

[53] ـ مصر والحياة المصرية: أدولف أرمان ص٣٣١.

[54] ـ قصة الحضارة: ج٢ ص٤٣٣.

[55] ـ العهد القديم: سفر أيوب إصحاح ٢١-٢٦.

[56] ـ رسالة بولس الأولى إلى أهل رومية.

أمّا الفلسفة، فمنذ البدء واكبت طرح أسئلتها حول الموت وقد صنفته في ثلاثة محاور:

المحور الأول: فلسفات السّقوط وأساسها، وصبغتها الطّاغية أفكار أفلاطون وما تبلور عن اليوبانشاد الهندية، وامتدّت إلى ما بعد ديكارت ومالبرانش.. وتؤمن بثنائية النّفس والجسد، فإذا وقع الانفصال حدث الموت.

المحور الثّاني: فلسفات التّشكيل، ويتزعمها أرسطو وبلورها في طابع مسيحي توما الإكويني، واستقامت على يد هنري بريغسون، ومفادها لا صورة تشكل في الكيان البشري بدون نفس، فحتمية وجودها في الجسد، وجود للحياة، وانعدامها في الجسد، انعدام الحياة. يقول أرسطو: «يستحيل تصور جسد منفصل تحل فيه نفس إلهية ذات وجود سابق، النّفس معاصرة للجسد الذي تقوم اتجاهه بوظيفة مبدأ الأحياء الكامن فعندما تذهب يتبدد ويصبح جماداً..»

المحور الثّالث: فلسفات التّلاشي: وهي تعتبر النّفس ذرات متجمعة تفيد الحياة حتّى إذا ما حدث الموت تلاشت واندثرت. ويبدو أنّ هذا المحور أثار حافظة الوجوديين فجاءوا بتصور مختلف يقول غابرييل مرسيل: "إن الرّغبة في تحليل مشكلة الموت لا تفرض علينا القبول بضرورته فالموت ليس موضوع تأمل فكري بل هو تجربة تعاش كما يتعايش

المرء مع السر.. فالموت لحظة حاسمة من لحظات هذا الوجود ينبغي أن نستفسر من الحياة عن طبيعة تجربة الموت وعن احتمالاته" (٥٧) .

ويقول هيدغر: "إن الكائن الموجود منذ أن يعي نفسه يصبح مرشحاً للموت وتبدأ حياته تنمو في ظل حداده.. وهذا ما يجعل الكائن البشري معدّاً للموت غائصاً في لجة اليأس يبحث عن معنى الحياة التي تصب في فجوة الموت المرعبة والمعتمة.." (٥٨)

٣ ـ صور الموت في الإسلام :

لقد تكررت كلمة الموت ومشتقاتها في القرآن الكريم مائة وخمسة وستون مرّة. وهـذا دليل على مدى أهميتها، والتّنبيه إليها، ومنَ الصّور التي جاءت تعكس معانيها: إن الحياة مهما طالت فليست دائمة ولابدّ أن يختمها الموت المحتوم، ولا منجاة لأيّ نفس فكلّ نفس رهينة بأجل مسمّى، والله وحده يميت ويحي وإليه المصير، ومصير الخلائق كلّها الموت ويوم القيامة يبعثون أحياء، ولا خالد إلا الله وحده، والموت يدرك الكائن الحي حيث كان في هذا الوجود (٥٩)

---

57 ـ ينظر "جدلية الحياة والموت (نصوص ومقاربات) حيدر الجرّاح مجلة النبأ/ العدد ٣٥/ السنة ١٤٢٠ هـ /ربيع الثاني

58 ـ انظر نفس للمصدر السابق

59 ـ بعض الشواهد من القرآن الكريم (وما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور) الأنبياء: ٣٥، والعنكبوت: ٥٧. (كل نفس ذائقة الموت) البقرة: ٢٨. (كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتاً ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون)

٤ـ صور الموت في الأدب:

الحياة على ما هي عليه من أهمية بالنّسبة للإنسان إلا أنّها لم تكن تشغله فكرياً وعلى الدّوام كظاهرة الموت! ربّما ما يُعاش يصبح في حكم العادي! ويقلّ الحرص عليه والاهتمام به فكرياً وتأمّلياً، وربّما تقارب نمط العيش والحياة، والظروف والملابسات رغم اختلافها يحدث إحساسا رتيبا بالصّيرورة وتقلباتها، والسّيرورة واستمرارها.. ولكن الموت كظاهرة حتمية لا مفرّ منها، ومسألة وجودية، قاضية ونهائية.. استوقفت الجميع، واهتم بها الإبداع، وفي مجال الأدب كانت وما زالت تيمة الموت تستحوذ على القدر الأكبر من الكتابة الشّعرية، والمسرحية، والرّوائية، والقصصية. وفي كلّ عمل إبداعي خاص بالموضوع يطلّ الموت بوجه مختلف، لا لأنّه كثير الوجوه ومختلفها، ولكن كلّ أديب وله وجهة نظر مختلفة يصوغ على نسقها رؤيته للموت..

وتعددت الرؤى ووجهات النظر، والموت واحد؛ ففي الأدب الغربي الحديث أصبح الموت مدعاة للقلق الوجودي، لأنّه بوابة لاكتشاف الذّات، في إطار الفناء والتّجدد.. بل في نطاق اتجاه اللا معقول/العبث يصبح الموت يثير الضّحك، واستعارة ساخرة من قِصَر الحياة وعدم جدواها، رغم

النجم: ٤٤. (وأنه أمات وأحيا) الرحمن: ٢٦. (كل ما عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام)
الأنبياء: ٣٤ (وما جعلنا لبشر من قبلك الخلد) النساء: ٧٨...

الشّعور بجديته القاتلة وبعده القطعي النهائي..كالذي نجده في أعمال الكوميديا المأساوية/السوداء، ومسرح العبث من أمثال ساميويل بيكيتSamuel Beckett ويوجين يونسكو Eugène Ionesco وهارولد بنتر Harold Pinter الجانب الهزلي للموت. يعتقد بيكيت: "إنّه في وجه عجزنا عن فهم الموت ومعناه لا يسعنا إلا أن نضحك من عبثية هذا الكون." ويرى النّقاد أنّ يونيسكو في معالجته لفكرة الموت أكد معنى الحياة وجدواها. أمّا يوجين أونيل Eugene O'Neill وتنيسي وليامز Tennessee Williams فاستعملا الموت لتتويج الحدث المأساوي.. وفي ذلك اختلاف بين النّقاد لاختلاف الرّؤية النّقدية، والحساسيات الفنية..

وفي المجال السيميائي الرمزي يتخذ الموت أبعاداً دلالية رامزة للهروب والانسحاب والاستلاب والخوف والانعزال والتقوقع كالذي نجده في أعمال: فرانز كافكا Franz Kafka ودي اتش لورانس D. H. Lawrenceوعلى العكس من ذلك نجد رؤية مختلفة للموت، إذ يصبح الوسيلة لفهم عميق، وإدراك شامل لمعنى الحياة كالذي نجده في أعمال كتاب من أمثال غيرترود شتاين Gertrude Stein وايتالو سفيفو Italo Svevo وبخاصّة في كتابه – اعترافات زينو– والأمر في الرواية والقصّة القصيرة الغربية لا يختلف عن الشّعر، حيث حتمية الانتهاء، وعبثية الحياة من خلال الاعتراف بمكونات النّفس وإحباطاتها كالذي نجده في أشعار كلّ

من: سيلفيا بلاث Sylvia Plath وآن سيكستون Anne Sexton وروبرت لويل Robert Lowell وجون باريمان (٦٠) John Berryman

أمّا في الأدب العربي، وكغيره من الآداب العالمية لم يغب هاجس الموت أبداً، وأنّى له الغياب وهو صنو الحياة البشرية، وقرينها الأزلي...؟! وما دام الشّعر فنّ العربية الأوّل فكلّ الشّعراء تركوا بصماتهم حول الموت، وأثره في الحياة، وفي وجدانهم، وبخاصّة في قصائد الرّثاء، والزّهد.. ومن ذلك:

سعيد بن ربيعة:

صادفن منه غِرَّةً فأصبنها ×××× إنَّ المنايا لا تطيش سهامُها

عمرو بن كلثوم:

وإنّا سوف تُدْرِكُنا المنايا ×××× مقدَّرة لنا و مُقَدَّرينا

طرفة بن العبد: (ورؤيته الفلسفية للموت)

ألا أيهذا اللائمي احضُرُ الْوَغى ×× وأنْ أشهد اللذات هل أنت مخلدي

فإن كُنْتَ لا تستطيع دفع مَنِيَّتي ×× فَذَرْني أبادرها بما ملكت يدي

أرى الموت أعداد النفوس ولا أرى×× بعيداً غداً، أبعد اليوم من غد

أرى الموت يعتام الكرام ويصطفى×× عقيلة مال الفاحش المتشدد

أرى العيش كنزا ناقصا كل ليلة ×× وما تنقص الأيام والدهر ينفذ

(٦٠) انظر: http://www.riyadhpf.com/save.php?typ=1&newsid-

لَعَمْرُكَ إنَّ الموت ما أخطأ الفتى×× لك الطُّول المُرْخى وثنياهُ في اليد

إن شاء يوماً قادهُ بِزِمامِه×× ومَنْ يكُ في حبل المنية يَنْقَذِ

إن أُدْعَ لِلْجُلى أَكُنْ من حُماتِها×× وإن تَأْتِك الأعداءُ بالجهد أجْهَدِ

وإن يقذفوا بالقَذْع عِرْضَك أسقِهِمْ ×× بِكَأس حياضَ الموت قبل التهَدُّدِ

أرى الموت لايُرْعى على ذي جلالة ×× وإن كان في الدنيا عزيزاً بِمَقْعَدِ

لعمرك ما أدري وغنّي لَوَاجِلٌ ×× أ في اليوم إقدامُ المنية أو غَدِ

وكذلك الأمر مع عنترة بن شداد (وتحدّيه للموت)

بكرت تخوّفني الحتُوف كأنّني××أصبحت عن عرض الحتوف بمعزل

وعبيد بن الأبرص (ويأسه من عودة الأموات)

وكُلّ ذي غَيْبَةٍ يَؤُوب ×× وغائبُ الموت لا يَؤُوبُ

وعدي بن زيد (وحتمية الموت غير المؤقت)

أعاذلُ إنَّ الجهل من لَذَّة الفتى ××× وإن المنايا للرجال بِمَرْصَدِ

أعاذلُ ما يُدْريك أن مَنِيَّتي ××× إلى ساعة في اليوم أو في ضُحا الْغَد

وحُمَّتْ لِميقاتي إلَيَّ مَنِيَّتي××× وغُودِرْتُ قد وُسِّدَتْ أم لمْ أوَسَّد

وجميل بن معمر: (الموت عنده وسيلة لتعويض الفراغ)

يا ليتني ألقى المنية بغتة ×××× إن كان يوم لقائكم لم يقدر

وزهير بن أبي سلمى (و الموت العشوائي الحتمي)

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب ×××× تُمِتْــهُ ومن يخطئ يعمَّر فيهرم

ومن هاب أسباب المنايا ينلنــه ×××× ولــو رام أسبــاب السماء بسلم

وأبو ذؤيب الهذلي (فقد أبناءه الخمــة فرثاهم، وعنده الموت لا يدفع)

أمِنَ المنونِ وريبها تتوجع ××× والدهر ليس بمعتب من يَجْزعُ

ولقد حرصت بأن أُدافع عنهم ××× فـإذا المنية أَقبلت لا تدفعُ

وإذا المنية أنشبت أظفـرهـا ××× ألفيت كـل تميمـة لا تنفع

وقيس بن الملوح : (الموت في البعد و الحياة في القرب)

أموت إذا شطّت وأحيا إذا دنت ×××× وتبعث أحزاني الصبا ونسيمها

والمعري : (يرى الموت نعيماً، و راحة أبدية)

ضجعة الموت رقدة يستريح الـ ×××× جسم فيها والعيش مثل السّهاد

وابن الرومي (وتذمره من الموت)

ألا قاتل الله المنايا ورَمْيَها ××××من القوم حبّاتِ القلوب على عَمد

توخَّى حِمام الموت أوسط صبيتي×××× فللّه كيف اختار واسطة العِقد

لقد تعمدنا هذا السرد المطول فقط، لنؤكد أنّ الموت قديم في الأدب العربي و منه الشّعر، وأنّ كلّ شاعر له رؤية خاصّة للموت.. أمّا في السّرد العربي فتكاد لا تخلو رواية أو مسرحية بله قصّة من ظاهرة الموت..

إنّما الكتابة المُتابعة والنّقدية شحيحة في هذا الباب بشكل لافت، حتّى على مستوى البحث الأكاديمي لأطروحات الماجيستير والدكتوراه.. ومن خلال بحث في أرشيفات جامعية، لم أجد إلا عناوين قليلة في هذا الباب، وعلى العكس من ذلك في البحوث الأكاديمية والنقد الغربي.. مع أنّ صور الموت ومتابعتها بالدّراسةِ والتّحليل النّقدي في مجال الروايات، والمسرحيات، والمجامع القصصية، حقل خصب للبحث الأكاديمي..

***

٥- صور الموت في قصص شريف عابدين

في مجموعة "تلك الأشياء" تستوقفنا تيمة الموت في ثلاثة وأربعين نصاً من الصفحة ٨٠ إلى الصفحة ١٠٥ والذي يشدّ المتلقي ليس ظاهرة الموت في حدّ ذاتها ، ولكن كيف يُنظر إليها من خلال عمل إبداعي قصصي يخصّ تحديداً القصة القصيرة جداً، بمعنى، كيف يمكن التّعبير عن ظاهرة شائكة، غيبية، وجودية، حتمية، فلسفية.. ببضع كلمات؟

حقاً النّصوص لم تُعرّف ظاهرةَ الموت، وذلك ليس من شأنها، ولا من شأن أحد، فهي من شأن عالم الغيب سبحانه وتعالى. ولكن ما نجده في النّصوص، رؤية فنية، تسمو أحياناً إلى أن تصبح أسئلة فلسفية، وتتدنى أحياناً لتصبح صورة استسلامٍ وعجزٍ أمام حتمية ومصاب جلل.. وفي هذا

وذاك تنبثق صور دالة، تنعش الوعي الذّاتي، وتدعو إلى طرح سؤالَي: الوظيفة، والماهية..

١/٥- صورة الغيبوبة :

بدأت تيمة "الموت" في المجموعة بنص تحت عنوان: "غيبوبة" ص٨٠

"يكاد يجرّ خطاه، مصراً أن يلحق به.. يطل الفتى من النعش، منخرطاً في البكاء، ويردد: سنلتقي في الجنة.. عند بوابة السماء.

يجادل باستماتة: هو ينتظرني لا بدّ أن ألتحق به !

يجيبه صوت صارم: أيّها الشّيخ، عد إلى بيتك، سيحين الوقت وتلتقيا..

لكنّه يصرّ أن يبقى في انتظاره.. معلقاً بين الأرض والسّماء.."

أ- السّياق اللغوي:

البنية الكبرى: [يطل الفتى من النعش/ سنلتقي في الجنة.. عند بوابة السماء]

البنية الصغرى:[سيحين الوقت وتلتقيا../ معلقا بين الأرض والسماء]

من خلال البنيتين: الكبرى والصّغرى، يتضح أنّ الابن الذي يعيش غيبوبة الموت ويحتضر أشفق على أبيه الذي يلاحق نعشه، فانخرط في البكاء وردّد بصوت متقطع: "سنلتقي في الجنة" واثق برحمة الله مؤمن بمغفرته، بل يرى أباه الشّيخ أيضاً في الجنّة ويرى فوق هذا أنّها النّهاية وأنّه الفراق إلى أن يأذن الله باللّقاء في الدّار الأخرى. بالمقابل ومن خلال البنية الصّغرى نجد من يمنع الشيخ المتعثر في مشيته من ملاحقة النعش وكأنه يقول: هذا حدّ بينك وبينه هنا ولن تلتقيا إلا هناك (سيحين الوقت وتلتقيا) لكن عاطفة الأبوة تفقد تعقلها وانضباطها أمام رهبة الفراق ويأبى الشيخ إلا أن يصرخ مجادلا وباستماتة (هو ينتظرني لابدّ أن ألتحق به!) وكيف يكون الالتحاق بدون أجل؟ الموت يفرق بين الأحبة في الحياة ولا التحاق إلا بأجل معلوم وفي قمّة اليأس وخضوعاً لأمر القدر المحتوم، أصرّ الشيخ أن ينتظر، ولا يملك إلا الانتظار (معلقا بين الأرض والسماء)

ب ـ السّياق البلاغي:

النّص حافل بالجمل الفعلية [يكاد، يطل، يردد، سنلتقي، يجادل، ينتظرني، يجيبه، عد، سيحين] الشيء الذي أحدث ديناميكية حَركية في النّص، وكذلك فعل الموت الذي يأتي كالصّدمة فيحرك المشاعر، والأشخاص، والأفكار، والرّؤى.. والقصّة القصيرة جداً تعتمد الجمل الفعلية بكثرة. وإلى جانب الجمل الفعلية، جمل وصفية: [مصراً أن يلحق به/ منخرطاً في البكاء/ يجادل باستماتة/ صوت صارم/ معلقاً بين الأرض والسماء]

ومن حيث الشّخصيات: يذكر النّص الشّيخ والفتى والصّوت... شخصيات مجرّدة من الاسم: رجل هرم يجر خطاه كنّي بالشّيخ، وفتى يحتضر في نعشـه، وصوت سلطوي زاجر، وإشعار بمدى العلاقة الرّابطة بين الشّيخ والفتى، ومدى القطيعة بينهما وبين صاحب الصّوت. ومن الفاجعة (احتضار الفتى/موته) تتفرع مركبات، هي حصيلة صور جزئية:

١ - صورة حالة الشيخ وإصراره: [يكاد يجرّ خطاه، مصراً أن يلحق به]

٢ - صورة حالة الفتى وهو يحتضر: [يطل الفتى من النّعش، منخرطاً في البكاء، ويردّد: سنلتقي في الجنّة.. عند بوابة السّماء]

٣ - صورة الإصرار على ملاحقة النّعش: [يجادل باستماتة: هو ينتظرني لابدّ أن ألحق به!]

٤ - صورة المنع والأمر والتنبيه: [أيّها الشّيخ، عد إلى بيتك، سيحين الوقت وتلتقيا..]

٥ - صورة الإصرار على الانتظار: [لكنّه يصرّ أن يبقى في انتظاره.. معلقاً بين الأرض والسماء]

ونخلص إلى أنّ النّص يعمد إلى الحبكة السّردية: استهلال، عقدة، صراع، حل، نهاية.. تلك النّهاية التي جاءت مفتوحة للتّأمل والقراءة: [معلقاً بين الأرض والسّماء]

السّياق الذّهني:

ما يحتمل في ذهني المتلقي بعد قراءة هذا النص؟

١ - العنوان" :غيبوبة" في النّص لا نجد غيبوبة بالمعنى العلمي الواقعي، لأن:"(الغيبوبة) والتي هي بالإنجليزية coma وتعني باليونانية النّوم العميق) هي حالة فقدان وعي عميقة، لا يمكن للفرد خلالها أن يتفاعل مع البيئة المحيطة به، ولا يمكنه أيضاً الاستجابة للمؤثرات الخارجية. تتميز الغيبوبة بفشل عمل نظام التنشيط الشّبكي الصّاعد (بالإنجليزية ascending reticular activating system / ARAS). الشخص الواقع تحت تأثير الغيبوبة هو شخص على قيد الحياة، لكنّه ليس نائماً. موجة نشاط الدّماغ لشخص في غيبوبة تختلف كثيراً عن تلك التي عند شخص نائم، يمكنك إيقاظ شخص من النّوم، لكن لا يمكنك إيقاظ شخص من حالة غيبوبة."[61] أمّا (إحتِضار) اسم، مصدر إِحْتَضَرَ.. يَعِيشُ لَحْظَةَ الاحْتِضَارِ: لَحْظَةَ الْمَوْتِ، النَّزْعَ الأَخِيرَ، لَحظَةَ خُرُوجِ الرُّوحِ [62] وقد أشار إلى ذلك القرآن الكريم في قوله تعالى (وَلَوْ تَرَى إِذِ الظَّالِمُونَ فِي غَمَرَاتِ الْمَوْتِ وَالْمَلائِكَةُ بَاسِطُو أَيْدِيهِمْ أَخْرِجُوا أَنْفُسَكُمُ)[الأنعام: ٩٣] وقوله تعالى: (أَشِحَّةً عَلَيْكُمْ فَإِذَا جَاءَ الْخَوْفُ رَأَيْتَهُمْ يَنْظُرُونَ إِلَيْكَ تَدُورُ أَعْيُنُهُمْ كَالَّذِي يُغْشَى عَلَيْهِ مِنَ

---

61 - http://ar.wikipedia.org/wiki/

62 معجم المعاني : http://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A7%D8%AD%D8%AA%D8%B6%D8%A7%D8%B/

الْمَوْتِ فَإِذَا ذَهَبَ الْخَوْفُ سَلَقُوكُمْ بِأَلْسِنَةٍ حِدَادٍ أَشِحَّةً عَلَى الْخَيْرِ أُولَئِكَ لَمْ يُؤْمِنُوا فَأَحْبَطَ اللَّهُ أَعْمَالَهُمْ وَكَانَ ذَلِكَ عَلَى اللَّهِ يَسِيرًا) [الأحزاب: ١٩]

ومما أخرجه البخاري بسنده عن عائشة رضي الله عنها: (أنّ رسول الله صلى الله عليه وسلم كانت بين يديه رَكْوَة، أو علبة فيها ماء، فجعل يدخل يديه في الماء، فيمسح بها وجهه ويقول: لا إله إلا الله، إنّ للموت سكرات، ثم نصب يده فجعل يقول: في الرفيق الأعلى، حتّى قبض ومالت يده) ([63]).. من هذا نستشفّ أنّ "الغيبوبة" ليست هي "الاحتضار" الذي هو "غمرات الموت" و"يغشى عليه من الموت" و"سكرات الموت"، وبالتّالي يستبعد أن يكون الفتى في غيبوبة وفي نعشه ويقول للشّيخ ما قال، إلا من باب فنّية النّص الغرائبي

٢ ـ الموت هو نهاية مرحلة، وبداية مرحلة أخرى في عالم آخر بالنّسبة للميت. كما هو نهاية علاقة وعشرة بالنسبة للأهل مع فقيدهم، وبداية انتظار قد يطول أو يقصر من أجل الالتحاق بالفقيد، حيث اللّقاء الأبدي.. فهي إذاً نظرة إيمانية إسلامية، تؤمن بالبعث والنّشور وبالحياة الأخرى. . ﴿وَاللَّهُ خَلَقَكُمْ ثُمَّ يَتَوَفَّاكُمْ وَمِنْكُمْ مَنْ يُرَدُّ إِلَى أَرْذَلِ الْعُمُرِ لِكَيْ لَا يَعْلَمَ بَعْدَ عِلْمٍ شَيْئاً إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ قَدِيرٌ﴾ [سورة النحل الآية: ٧٠] و ﴿ الَّذِي خَلَقَ الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلاً وَهُوَ الْعَزِيزُ الْغَفُورُ﴾ [سورة الملك الآية: ٢]

---

[63] ـ صحيح البخاري/ ٥٦١٠

٢ ـ صورة وجع الفقد:

لأشدّ ما تغرينا الحياة الدنيا.. فننغمس في ملاهيها، ونغرق في متطلباتها وهمومها، ومستلزماتها وظروفها، حتّى نكاد ننسى أنّ أعمارنا في نقصان مستمر، وأنّ بعضنا سيغادر، وأنّ البعض الأخر سيعاني وجع الفقد، والحرمان من وجه عزيز، كان السّند، والعضد، والدّفء، والحنان.. فيترتب عن ذلك ندم ولات السّاعة ساعة مَندمِ فهذا ما نلمسه في نص "وجع" ص/٨١

"كان ودوداً حانياً، ومرشداً.. في لحظة أثناء سيرنا توقفنا، صوب فضائها الرحب، أشار لي: استكمل المسير.. قلت: يا أبي أريد أن أمضي معك... ربت على كتفي ولم يجب!

ولأنّني كنت صغيراً وغبياً وقتها، انتابني فقط بعض الشرود.. وما تشبثت بجلبابه مجهشاً بالبكاء"

أ ـ السّياق اللّغوي:

البنية الكبرى: [كان ودوداً حانياً، ومرشداً/ توقفنا/ أشار لي: استكمل المسير/ ربت على كتفي ولم يجب!]

البنية الصغرى: [أريد أن أمضي معك .. كنت صغيراً و غبياً .. انتابني فقط بعض الشّرود.. وما تشبثت بجلبابه مجهشاً بالبكاء"]

يتضح من خلال البنيتين مدى تعلق الابن بأبيه، وبخاصّة أنّه فقده وهو صغير، وبعد لم يدرك عمق الصّلة بين الابن وأبيه، و لكن وقد كبر،

فقد شعر بندم كبير، وكيف لم يع حقيقة وجود أب ودود حنون مرشد... ولكن استطاع أن يلخص ذاك الوجـود في مسيرة رافق فيها الأب إلى أن كان موعد الفراق المحتوم (توقفنا) وكان التّوقف الأبدي يخص الأب وحده الذي أدرك أنّ النّهاية قد أزفت، فأشار لابنه (استكمل المسير) وأصرّ الطفل الصغير: (يا أبي أريد أن أمضي معك) ولكن الأب يدرك ما لا يدركه الصّغير فاكتفى وهو يحتضر بأن ربت على كتف ابنه ولم يجب.. ذاكرة الابن التي تستعيد تلك المسيرة القصيرة، تأبى إلا أن تخلق تأنيباً ولوماً، يجعل الابن يتحسر على لحظات مضت ولن تعود أبداً (ولأنني كنت صغيراً وغبياً وقتها، انتابني فقط بعض الشّرود.. وما تشبثت بجلبابه مجهشاً بالبكاء)

ب ـ السّياق البلاغي:

إنّ طريقة كتابة هذا النّص، تخرج المتلقي من دائرة القصدية الواقعية إلى فنّية التّمثيل الدّال. وهذا أسلوب قديم في البلاغة وكلام العرب "ومن أسلوب القرآن وبيانه المعجز ضرب الأمثال التي كانت حكمة العرب في الجاهلية والإسلام، إنْ لم نقل حكمة الأمم كلها، إذ بها كانت العرب تعارض كلامها فتبلغ بها ما حاولت من حاجاتها في المنطق بكناية غير

تصريح: "فيجتمع لها بذلك ثلاث خصال: إيجاز اللّفظ، وإصابة المعنى، وحسن التّشبيه (...) وهو من أبلغ الحكمة..." (٦٤)

يقول تعالى ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثابِتٌ وَفَرْعُها فِي السَّماءِ * تُوتي أُكُلَها كُلَّ حينٍ بِإِذْنِ رَبِّها وَيَضْرِبُ اللهُ الأَمْثالَ لِلنّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُون وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبيثَةٍ اجْتُثَّتْ مِنْ فَوقِ الأَرْضِ مَالَها مِنْ قَرار. سورة البقرة ٢٤/٢٥/٢٦

ومادام التمثيل ثلاثة أنواع: رمزي، ويكون على لسان الحيوان والنبات والحجر.. وتمثيل طبيعي وهو عبارة عن تشبيه غير الملموس بالملموس، والمتوهم بالمشاهد، شريطة أن يكون المشبه به من الأمور التّكوينية، وتمثيل قصصي وهو بيان أحوال السابقين لأخذ العبرة، والاستفادة مما آلوا إليه، كما ورد في القرآن الكريم، غير أن القاص شريف عابدين آثر اختيار التّمثيل التّخييلي الاستعاري، الذي ينقل الواقع إلى مدارج التّخييل؛ فالطفل الذي أصبح رجلا نادماً على أنّه لم يستغل كلّ لحظة مع أبيه ليحقّق الإشباع العاطفي الذي لا يتحقّق، هو نفسه الطّفل في التّخييل الفنّي الذي سار مع والده مسيرة، إلى أن توقّفا، واستكمل الطّفل سعيه في الحياة وحيداً. وهذه الصّورة التي هي نتيجة التّمثيل

64 ـ السيوطي: المزهر ١/ ٤٨٦– ط / دار إحياء الكتب العربية – القاهرة (د. ت . ط)

التّخييلي/الاستعاري، ما كان لها أن تكون إطاراً متكاملا لولا صورها الجزئية، والتي هي كالتّالي:

١ - [كان ودوداً حانياً، ومرشداً..] صورة طبع وسلوك الوالد.

٢ - [في لحظة أثناء سيرنا توقفنا] صورة لحظة الشّعور بالنّهاية والفراق..

٣ - [أشار لي: استكمل المسير] صورة لتّوقف الوالد واستمرار الولد.

٤ - [قلت يا أبي أريد أن أمضي معك] صورة رغبة الولد المستحيلة.

٥ - [ربت على كتفي ولم يجب!] صورة الوداع والإذعان للموت.

٦ - [ولأنّني كنت صغيراً وغبياً وقتها، انتابني فقط بعض الشرود.. وما تشبثت بجلبابه مجهشاً بالبكاء] صورة التّحسر على أب مات ولن يعود.

ج - السّياق الذّهني:

النّص وإنْ كان يخصّ ابناً وأباه في رؤية سطحية، ولكنّه ينسحب فلسفياً وإنسانياً فيشمل أشياء كثيرة، قد تكون غالية في حياتنا وأثيرة إلى أنفسنا، ولها أثر في حياتنا.. ومع ذلك، وبحكم العادة والتعود، واللا

مبالاة، وبلادة الإحساس.. نغض الطّرف عنها، وكأنّنا ضمنا بقاءها واستمرارها. حتّى إذا ما فقدناها لسبب أو آخر.. شعرنا بوطأة الفقد، ووجع الذّكرى، وانتابنا النّدم والتّحسر.. وكأنّ قيمة المفقود لم تكن حاضرة في الذّهن من قبل، وكأنّها حلّت فجأة.. لهذا نجد في ختام النّص ثلاث كلمات معبرة ودالّة (غبيا/الشرود/ما تشبثت) فالغباء والشّرود اللذان يشكلان انفصاماً بين الذّات/الأنا والذّات، الآخر، هما معاً يحيلان بيننا وبين التّشبث الآني.. ولا يتحقّق ذلك إلا بعد صدمة الفقد المريع.. وإلى حدّ كبير يتماهى هذا النّص ونص "حنين" ص/٨٣ فكلاهما يعالج نفس الفكرة وإن تغيّر و اختلف الأسلوب:

"ضقت ذرعاً باتصاله: يا بني تأخر الوقت!

- يا أبي لم أعد طفلا .

الليلة الماضية، وقد مضت، أعوام منذ لم يعد يتصل فتشت

طويلا، سجل المكالمات"

٣/٥ - صورة سمو الرّوح:

لا أحد يعلم أمر الرّوح إلا الله سبحانه وتعالى: (ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلا) ص [١١٤]

.. إنّما كلّ ما نعلمه هو ما جاء في القرآن الكريم: (قُلْ يَتَوَفَّاكُم مَّلَكُ الْمَوْتِ الَّذِي وُكِّلَ بِكُمْ ثُمَّ إِلَى رَبِّكُمْ تُرْجَعُونَ) السّجدة: [١١]. أو قوله

تعالى: (حَتَّى إِذَا جَاءَ أَحَدَكُمُ الْمَوْتُ تَوَفَّتْـهُ رُسُلُنَا وَهُمْ لاَ يُفَرِّطُونَ) الأنعام: [٦١].

وفي حديث قبض الأرواح المشهور عن البراء رضي الله عنه أن ملك الموت يأتي عند رأس الميت قرب موته ولو لم يشعر به المتوفّى، ولو كان يمشي، ولو كان سليمًا، ثم يخاطب رُوحَه فيقول: (اخرجي أيّتها الرّوحُ الطيبة كانت في الجسد الطيب، اخرجي إلى رَوحٍ وريحان، وربٌّ غيرِ غضبان، فتخرج رُوحه كما تسيل القطرة من فم السقاء) وفي رواية: (تُسلّ روحه كما تسلّ الشّعرة من العجين) أي لا يتأثر بها. وذكر في الكافر أنّه يقال له: (اخرجي أيّتها الرُّوح الخبيثة، كانت في الجسد الخبيث، اخرجي إلى سخط من الله وغضب، فتتفرق رُوحه في جسده، وينتزعها منه كما ينتزع السَّفُّود مـن الصُّوف المبلول) [أخرجه أحمد وغيره، وقال الحاكم: على شرطهما، ووافقه الذهبي]. وفي كلّ هذا دليل أنّ الملائكة يتكفلون بقبض الأرواح...

وفي مجموعة: "تلك الأشياء" نص تحت عنوان: "تسامي" ص/٨٢

"ها قد فك قيدي! يا لرقته المتناهية!

حين اقتاد روحي، وانطلقنا في السّماء .

تمنيت لو أنّ أولئك الذين يسيرون في جنازتي،

قد عايشوا معي ذلك التكريم، لعلّ آلام الفراق تخبو قليلا ..

مازحته متردداً: لو كان هناك بث مباشر!

لم يتخل عن وداعته حين أجابني:

لا تتعجل ستكون المحاكمة علنية، لكلّ البشر"

أ ـ السّياق اللّغوي:

االبنية الكبرى :[ها قد فك قيدي ! يا لرقته المتناهية !حين اقتاد روحي، وانطلقنا في السماء. تمنيت لو أن أولئك الذين يسيرون في جنازتي، قد عايشوا معي ذلك التكريم، لعلّ آلام الفراق تخبو قليلا. مازحته متردداً، لو كان هناك بثّ مباشر!]

البنية الصغرى: [لا تتعجل ستكون المحاكمة علنية، لكلّ البشر]

من خلال البنيتين، نلاحظ أن السّارد لم يخرج عن الرؤية الإسلامية لخروج الرّوح (ها قد فك قيدي) وأن ملاكا تكلف بذلك، وكان رائقاً لطيفاً، كناية أن الروح كانت طيبة مؤمنة، وعرج بها في ملكوت السّماء (وانطلقنا في السماء) فأحسّت الرّوح بهذا اللّطف والتّكريم وتمنت لو أنّ الأقرباء والأصدقاء الذين يسيرون بالجسد إلى القبر يعايشون روعة شعورها، وفي هذا ما يماثله في القرآن الكريم في ذكر حبيب النجار الذي ورد على لسانه: (قيل ادخل الجنّة قال يا ليت قومي يعلمون* بما غفر لي ربّي وجعلني من المكرمين) يس[٢٧/٢٦] ولكن رغم ذلك فالقول الفصل يكون يوم القيامة، يوم البعث والنّشور، لهذا جاء قول الملاك حاسماً

وموضحاً، في البنية الصغرى: (لا تتعجل ستكون المحاكمة علنية، لكلّ البشر)

ب ـ السّياق البلاغي:

كانَ لعنصر التّخييل حظوة كبرى في المنظور البنائي العام للنّص، استنطاق الرّوح، والتّحاور مع الملاك المكلّف بقبض الرّوح والسّمو بها إلى الأعلى

وشعور الرّوح بالمعزين، وجهلّهم بما حظيت به من كرم، ولطف، من الملاك وهو يعرج بها بعيداً في السّماء..كما أنّ عنصر الاقتباس يبدو واضحاً من الحديث النّبوي الشّريف (للبراء). واقتباس أمنية حبيب النّجار في سورة يس، كما أنّ "القفلة" التي جاءت على لسان الملاك اقتباس آخر ليوم الحساب. وكل هذا التّخيل وجملة الاقتباسات إنّما هي صور جزئية للصّورة الكلية:

١ ـ [ها قد فك قيدي] صورة تخلص الرّوح من الجسد الذي ظلّ عمراً يقيدها بداخله.

٢ ـ [يا لرقته المتناهية!]صورة كناية عن الرّوح على أنّها طيبة وعاملها الملاك برقة ولطف كما في الحديث.

٣ ـ [حين اقتاد روحي وانطلقنا في السماء] صورة لعروج الرّوح إلى بارئها

٤ ـ [تمنيت لو أن أولئك الذين يسيرون في جنازتي، قد عايشوا معي ذلك التكريم، لعلّ آلام الفراق تخبو قليلا] صورة لأمنية الإنسان وقد نال حظوة كبيرة ويرغب أن يعلم بها الجميع.. ففي ذلك ما يخفف ألم الفراق..

٥ ـ [مازحته متردداً، لو كان هناك بث مباشر !] صورة داعمة للأمنية السابقة.

٦ ـ [لم يتخل عن وداعته حين أجابني: لا تعجل ستكون المحاكمة علنية، لكلّ البشر] صورة الختم والنّهاية، والقول الفصل.

السّياق الذّهني:

النص لم يخرج عن دائرة المعرفة العامّة لظاهرة الموت، و لكنّه نسج المفارقة الفنّية بين: أمنية الرّوح، واستحالة تحقيقها آنياً، ولكنّها تتحقق لاحقاً، يوم يبعث كلّ النّاس، وتأتي كلّ نفس بما قدّمت وأخّرت، ولا يظلم أحد أبداً..

ولهذا نلاحظ أنّ النّص حافظ على السّمات النّصية واعتمدها كركيزة بِناء، وأهمل السّمات غير النّصية، ولغياب هذه الأخيرة، لم يفتح باب التّأويل على مصرعيه، ليمكن المتلقي من قراءات مُتعددة ..

٤ ـ صورَة الموت في الحياة:

قد يكون أمراً عادياً لكلّ ذي لبّ أن يميز بين الحياة و الموت. ولكن ماذا يحدث أن تصبح الحياة منطوية على الموت؟ أو الحياة لا تفهم

إلا من زاويتين أساسيتين: الوجود والعدم، العيش والفناء.. والكائن الحي بين دفعتين: دفعة الحياة (إيروس") ودفعة الموت (ثناتوس)؛ ففي نص "حياة" ص/٩٠ نلمس هذا التداخل الذي نرى كيشر أنه واقع منفصل، ويشعرنا النص بأنه واقع مندمج، بل هو واقع واحد..

"هربت إلى أحضانها فاحتوتني. لحظة انتشيت، باغتتني بالسّؤال: ما سرّ هذا التّعلق بي؟

مغالباً النّعاس صارحتها: أريد أنْ أنسى. همست مستدرجة: من حبيبتك؟ أجبت متثائباً: بل عدوك. أفقت، داعبتها. أشاحت بوجهها عنّي وأظلمت حين مضيت في وجهي.. في اللّيل حين دنت داهمتني رائحة القبر[65]

أ ـ السّياق اللّغوي:

ـ البنية الكبرى: (هربت إلى أحضانها فاحتوتني.. مغالباً النّعاس صارحتها: أريد أنْ أنسى... أجبت متثائباً: بل عدوك. أفقت، داعبتها وأظلمت حين مضيت في وحهتي. في الليل حين دنت، داهمتني رائحة القبر)

ـ البنية الصّغرى: (ما سرّ هذا التّعلق بي؟ همست مستدرجة: من حبيبتك؟ أشاحت بوجهها عني)

---

[65] . "و حهي" (أظنها خطأ مطبعي وأنها: وجهتي)

لو لا العنوان (حياة) لذهب الوهم القرائي بالمتلقي إلى أنّ السّارد يحاور صديقته أو خليلته: [أحضانها فحتوتني، لحظة انتشيت، ما سرّ هذا التّعلق بي؟ صارحتها: أريد أنْ أنسى.. همست متدرجة: من حبيتك، أفقت، داعبتها، أشاحت بوجهها عنّي] كلها ألفاظ وعبارات قامت بدور التّمويه الفنّي، فأنسنت الآخر.

ب ـ السّياق البلاغي:

نلاحظ أنّ الشّخصية جاءت مجردة من الاسم أو الوصف، واعْتُمد الضمير (تاء وياء المتكلم، وهاء الغائبة وتاء التأنيث) ولو أنّ العنوان لم يكشف الشّخصية الثّانية، للعبت الضّمائر دورها التّأويلي. وساهمت في التّكثيف اللّغوي، إلى جانب أسلوب الأنسنة. فمسالة العنوان تلعب دوراً أساسياً في بنية النّص فنّيا، فكلما كان دالا، أو ملخصاً لفكرة النص، كلّما أصبحت القراءة كقراءة المقروء سلفاً، فالعنوان ينبغي أن يكون لمّاحا مؤشراً ومن بعيد يستطيع المتلقي أن يفهمه، ويَعيه، بربطه بألفاظ النّص وبعد القراءة والفهم، فقد تأتي عملية الرّبط ذهنياً، وبذلك يصبح للعنوان إسهام في إضاءة جوانب النّص.. والمعيار النّقدي الذي تحتكم إليه كلّ النّصوص: أنّ ما لا يخدم الفكرة فنياً ودلالياً، لا يعتد به. ومع ذلك تخطى النّص وضع المكاشفة بقفلة جسّدت صورة الموت بشكل غير منتظر، كما سنرى ذلك من خلال مركبات، وجزئيات الصّورة الكاملة:

١ ـ [هربت إلى أحضانها فاحتوتني]: صورة التّعلق بالحياة ومباهجها

٢ ـ [لحظة انتشيت] صورة لمدى الإدمان على طرف الحياة..

٣ ـ [باغتتني بالسؤال: ما سرّ هذا التّعلق بي؟] صورة السؤال الوجودي، الذي لا يخص الشّخصية وحدها، بل هو السّؤال الذي يتّسع ليشمل الجميع وبدون استثناء.

٤ ـ [مغالباً النّعاس.. صارحتها: أريد أنْ أنسى..] صورة نسيان التابع الذي يلاحق الجميع بما فيهم السّارد، ويشكل همّ الكل ألا وهو "الموت" وذلك بتعاطي كؤوس الحياة والافراط في عبّها، والإدمان عليها..

٥ ـ [همست مستدرجة: من حبيبك؟] صورة توهيمية للمتلقي .

٦ ـ [أجبت متثائباً: بل عدوك] صورة للموت، فهو حرب للحياة وعدو لها .

٧ ـ [أفقت، داعبتها، أشاحت بوجهها عني. وأظلمت حين مضيت في وجهي]: صورة الحياة المتقلبة، والتي لا تستقر على وضع معين.

٨ ـ [في الليل حين دنت، داهمتني.. رائحة القبر] صورة الموت في الحياة .

ج ـ السّياق الذّهني:

قيمة هذا النّص الفنّية والدّلالية ليس فقط في أنسنة الحياة، وقد رأينا آنفاً كيف أنّ الأنسنة تغري القاص، وقد وُفق في هذا أيّما توفيق! وليس في الحوار الملائم المقتضب الذي يستجيب وحجم الق الق جداً.. ولكن القيمة الفنّية والدّلالية للنّص تجمّعت في قفلته (في اللّيل حين دنت، داهمتني..رائحة القبر).. فكيف تدنو الحياة بكلّ ترفها ومباهجها ومغرياتها.. ومنها تفوح رائحة القبر، كناية عن الموت، وصورة له، وكأنّي بالسّارد يكشف شيئاً ظلّ ولوقت في ذهننا منفصلا: حياة/موت. وأنّ الموت عدو الحياة، فأراد أن يقنعنا أنّ الحياة لا تعادي الموت، ما دام هذا الأخير يأتينا من خلالها. وكأنّه منها وإليها.. فهي ليست إلا حياة الدنيا المحكومة بالنّهاية والعدم، ولا حياة إلا الحياة الأخرى بالمفهوم الإسلامي. وكما استنتج رامبو حين قال: (الحياة الحقيقية موجودة في مكان آخر)

٥ ـ صورة الموت العام:

ونقصد بذلك فناء العالم وانتهاء دورة الحياة. هذه حقيقة لا مراء فيها، ولا يجادل فيها إلا معاند جاحد، أو مكابر ملحد.. فالسّاعة آتية لا محالة، وكلّ شيء بأجل. لكن العلم بها وتحديد يومها وتاريخها؛ ففي هذا تطاول على أمر الغيب الذي لا يطّلع عليه إلا الله سبحانه و تعالى، ولكن الإنسان عنيد بطبعه، مشاكس برأيه، ويأبى إلا أن يركب رأسه..

لقد انزعج النّاس أيّما انزعاج حين أخبروا أن ٢١ دجنبر/ كانون الأول سنة ٢٠١٢ سيكون نهاية العالم، وقصة تحديد التاريخ تعود إلى أكثر من خمسة آلاف سنة، إذ توقّع شعب المايا أنّ نهاية العالم ستكون بنفس التّاريخ، وذلك باصطدام كوكب "تيبيرو" بكوكب الأرض فتنتهي كلّ اشكال الحياة. والغريب أنّ هذا الزّعم اللا عقلاني واللا علمي وجد من يؤمن به، و زكى هذا الإيمان ظهور ثلاث شموس في وقت واحد في شنغهاي، ممّا عـدّ من شرائط السّاعة، ولم يعلم النّاس هناك أنّ تلك ظواهر طبيعية جوية تسمّى علمياً "الشّمس المزيفة" أو "الشّمس الشّبح" وتنتج من جراء انكسار أشعة الشّمس الحقيقية. كما ساهمت هوليود بأفلامها الخيالية كفلم (٢٠١٢) الذي يتطرق إلى نهاية العالم، فضلا عـن بعض الكتب في هذا الشّأن ككتاب "عهد المايان" للروائي الأمريكي ستيف ألتن[٦٦]؛ ففي نص "متابعة" ص١٠٢ من مجموعة "تلك الأشياء" يعالج الموضوع بطريقة ساخرة، فيها الكثير من التّهكم ممن يتطاول على الغيب:

"على شاشة القناة الفضائية يظهر خبر عاجل: "نهاية العالم الآن" تظهر مشاهد خسوف ودخان، وتسمع أصوات أناس مفزعين. ثم مذيعة تطل في أناقة الصباح: نوافيكم بالتفاصيل الكاملة في نشرة المساء"

أ ـ السّياق اللّغوي:

---

66 - http://www.alarabiya.net/articles/2012/12/15/255281.html

ـ البنية الكبرى: [على شاشة القناة الفضائية يظهر خبر عاجل: "نهاية العالم الآن".. تظهر مشاهد خسوف ودخان، وتسمع أصوات أناس مفزعين]

ـ البنية الصّغرى: [مذيعة تطل في أناقة الصباح : نوافيكم بالتفاصيل الكاملة في نشرة المساء]

من خلال البنيتين: الكبرى والصّغرى، يتّضح أنّ اللّغة الموظفة في النّص إخبارية تناسب الموضوع (الإخبار) و(الإعلان)، وقد أستعين بوظيفة (شبه الجملة من الجار والمجرور): (على شاشة القناة.. في أناقة الصّباح .. بالتّفاصيل الكاملة .. في نشرة المساء)

لقد الف النّقاد أن يركزوا على الجمل الفعلية في النّص لأهميتها في تجسيد الحركة والدينامية، وهذه حقيقة لا مراء فيها، وبخاصة حين تتطلب فكرة النّص ذلك.. وقد يقع إهمال تام لشبه الجملة، وكأنّ لا دور لها في بناء النّص السّردي القصير جداً، مع أنّ قواعد النّحو تثبت لها وظائف هامّة في التّركيب، وبخاصّة في خدمة الحذف، و هذا الفن السّردي أساسه الحذف.. فشبه الجملة تعلق بمحذوف واجب الحذف وهو الحزن العام/ الحدث وهي بذلك تغني عن الجملة وتقوم مقامها في اللّفظ، لأنّها تتعلّق معنوياً بالفعل أو الاسم، وإن كانت بالأوّل أكثر؛ فهي مكمّلة للحدث، ومتمّمة لمعناه، لأنّها في الغالب الأعمّ تحدّد زمن أو مكان الحدث، أو سببه. والحدث بدوره يعمل فيها ظاهراً ومقدّراً، فهناك

إذاً عملية تأثير وتأثر بينهما، وهنا تكمن أهميتها لأنّها أكثر دلالة مع الايجاز، فضلا أنّ دورها في عملية الحذف كبير وهام كما نلاحظ ذلك في التالي: (٦٧)

١- الإخبار بكون عام واجب الحذف.

٢- لوصف بمحذوف واجب الحذف.

٣- بيان الحال بمحذوف واجب الحذف.

٤- الصلة بجملة فعلية واجبة الحذف.

٥- النيابة عن الفاعل.

٦- التعلق بالاسناد وهو عامل معنوي.

٧- الاشعار بسؤال محذوف وقيامها مقام الجواب.

٨- يجوز حذف المتعلق إذا كانت شبه الجملة جوابا لسؤال، أو ما كان فيه دليل.

لهذا ورودها في هذا النّص القصير جداً، يوحي بحذف كثير، وهذا ما يخدم بنائية النّص، ويحفظه في إطار من الإيجاز..

---

[67] ـ انظر وظيفة الحذف د عبد الوهاب حمد
http://www.minshawi.com/other/hamad.htm

ب ـ السّياق البلاغي:

"على شاشة القناة الفضائية يظهر خبر عاجل".. نلاحظ في هذه العبارة قد وقع تقديم وتأخير، فالجملة في العربية فعلية أو اسمية وتأتي بعد ذلك شبه الجملة. فالأصل في العبارة السابقة [يظهر خبر عاجل على شاشة القناة الفضائية] ولكن بدل هذا قدّمت ما محلها التّأخير (شبه الجملة) وأخرت الجملة الفعلية، وكانت للنّحويين آراء في هذا وبخاصّة في الجملة الاسمية كتقديم الخبر عن المبتدأ لأهميته، أو الجملة الفعلية، كتقديم المفعول به عن الفعل والفاعل. "ولكن البلاغيين بحثوا الأمر بحثاً فكرياً منطقياً دقيقاً، ناظرين إلى حال المخاطب، وما هو الأعرف لديه من ركني الإسناد اللذين هما من المعارف "(٦٨)، وذلك فللتّقديم والتّأخير فوائد بلاغية، من جهة تزكي مهارة اللّغة العربية وقدرتها في تلوين الأساليب، وتنوّع التّراكيب.. ومن جهة أخرى تراعي انتباه المتلقي، وبؤرة اهتمامه.. يقول جلال الدين القزويني في حالة تقديم المسند إليه:

"فلكون ذكره أهمّ من ذكر غيره، فذلك: – لكونه الأصل ولا مقتضى للعدول عنه – لتمكين الخبر في ذهن السّامع لأنّ في المبتدأ تشويقاً إليه – لتعجيل المسرة أو المساءلة للتّفاؤل أو التّطير. – لإيهام أنّه لا يزول عن الخاطر، أو أنّه يستلذ به، وقد يقوم المسند إليه بنحو ذلك من

68 ـ الإمام ابو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي. مفتاح العلوم.ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور. ط٢ دار الكتب العلمية. بيروت ١٤٠٧–١٩٨٧.

الأغراض – قد يقوم المسند إليه بغرض تخصيصه بالخبر الفعلي، وقصر هذا الخبر عليه" (٦٩)

من خلال هذا تلاحظ أنّ التّقديم والتّأخير كمصطلح بلاغي، قد يفيد في عملية التّركيز، وإثارة انتباه المتلقي، مع التّخصيص والقصر وحالات أسلوبية أخرى؛ ففي النّص رعب شديد ينتاب النّاس بعد أن قرأوا خبراً عاجلا في القناة الفضائية "نهاية العالم" مشاهد خسوف ودخان، وصراخ المفزوعين.. في هذا الجو الدراماتيكي، تطلّ المذيعة بكلّ أناقتها الصّباحية لتقول: "سنوافيكم بالتّفاصيل الكاملة في نشرة المساء".. إذا كانت صورة الإطار: السّخرية من خبر "نهاية العالم" فلا شك أنّ لهذه الصّورة المكملة صور متمّمة، ومركبات فاعلة:

(على شاشة القناة الفضائية يظهر خبر عاجل) صورة الانتظار والتّرقب.["نهاية العالم الآن"] صورة الصّدمة.[تظهر مشاهد خسوف ودخان، وتسمع أصوات أناس مفزعين] صورة تعميق الصّدمة. [ثمّ مذيعة تطلّ في أناقة الصباح] صورة انتظار الجديد.[نوافيكم بالتّفاصيل الكاملة في نشرة المساء] صورة القفلة السّاخرة.

---

[69] - يراجع تفصيل الأمر في: شرح التلخيص في علوم البلاغة، للإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، شرحه وخرج شواهده محمد هاشم دويدري . ط ٢ دار الجيل . بيروت ١٤٠٢- ١٩٨٢: ٤٠- ٤١.

ج ـ السّياق الذّهني:

النّص عالج مسألة نهاية العالم بصورة هزلية ساخرة، لأنّه لا يمكن الحديث في شيء هو ليس من اختصاص أيّ كائن إلا الله سبحانه وتعالى، فكلّ كارثة طبيعية: زلازل، براكين، تسونامي، جائحة مرضية، مجاعة ... هي بالنّسبة لأصحابها نهاية العالم، وعند الله مجرد ابتلاء ليس إلا.. أمّا السّاعة فلم يُطلع الله عليها أحداً، وهي من أمر الغيب.. ولهذا جاءت السّخرية اللاذعة واضحة في النّص: إخبار عن نهاية العالم، وفي ذات الوقت، المذيعة تعلن أنّها ستوافي المشاهدين بتفاصيل الحدث في نشرة المساء. وكأنّي بها هي وجهازها الإعلامي غير معنيين بنهاية العالم، وكأنّ نهاية العالم تخصّ الآخرين فقط. الجميل في هذا السّياق الذّهني، أنّه تأتى بدون تدخل مباشر، أو تقرير موجه من السّارد.. بل السّياق تشكل كاستنتاج، نتيجة المقروء... الذي سمح . في ذات الوقت ـ لكلّ متلق أن يخرج بوجهة نظر "Point of view" قد تكون منطبقة مطابقة أو مختلفة متعددة ...

٦ ـ صورة الموت وأفراح الآخرين:

لا شيء أغرب في الحياة من تناقضاتها!! وهي كثيرة تتحدّى الحصر والعدّ.. حتّى ليشعر الإنسان كأنّ الأقدار تعاكس طموحاته، ورغباته، وإرادته.. حقاً ليس دائماً، ولكن يحدث ذلك في الحياة الفردية

والاجتماعية، في أيّ زمان أو مكان؛ ما يجعل البعض يربط ذلك بالحظ وعدم استجابته، أو بقوّة شريرة تلاحقه، وتعاكسه.. وفي حالة الرضا والاقتناع، والإيمان والاستسلام.. يرجع ذلك لحكمة الله وإرادته.. وفي جميع الحالات، يبقى التناقض سمة الحياة الإنسانية، سواء في السّلوك والمعاملات، أو في نمط التّفكير والنّظريات، أو في مجال الأماني والرغبات.. وحين نتحدث عن التّناقض، فإنّما نعني التّضاد ومنه: "ضد: الضِّدُّ كلُّ شيء ضادَّ شيئًا ليغلبَه، والسَّواد ضِدُّ البياض، والموتُ ضِدُّ الحياة؛ تقول: هذا ضِدُّه وضَديدُه، واللَّيل ضِدُّ النّهار إذا جاءَ هذا ذهبَ ذاكَ، ويُجمع على الأضداد" [70].. وفي هذا الصّدد نجد نص "برقية" ص ١٠٤ من المجموعة الكاملة "تلك الأشياء" جاء قصيراً جداً، لا يتكون إلا من خمس كلمات فقط، ولكنّه جاء معبّراً عن تناقض الحياة الإنسانية في نسقها الاجتماعي المختلف.. "معذرة لأنني أفسدت بهجتكم بمأتمي"

أ ـ السياق اللغوي:

البنية الكبرى: [معذرة لأنني أفسدت بهجتكم بمأتمي]

البنية الصغرى : [؟]

---

70 ـ الخليل بن أحمد؛ "معجم العين"؛ مادة "ضد"، وانظر "لسان العرب"؛ لابن منظور نفس المادة، الرازي؛ "مختار الصحاح" نفس المادة، وابن فارس؛ "مقاييس اللغة" المادة نفسها.

من خلال البنيتين (الحاملة والفارغة) يتّضح استفاء البنية الكبرى لكلّ السّمات النّصية وغير النّصية، لأنّ البنية الصّغرى احتلها الصّمت والفراغ ، وذلك إمعاناً في الحذف والإضمار، ورغبة في الإيجاز والاقتضاب.. ولكنّه الصّمت المقصود، الذي يفيد تخيلا ما.. يستفيده المتلقي؛ فعلينا أن نستعيد النّص رؤيويا كالتّالي:(- معذرة لأنني أفسدت بهجتكم بمأتمي.

- ....؟!)

ب - السّياق البلاغي:

نص في بلاغة كتابته يذكرني بالكاتب الأمريكي اللاتيني ذي الأصول الغواتيمالية والمولود في الهندوراس "اغوستو مونتيروسو" ونصه الشّهير "الديناصور": "عندما استيقظ كان الدّيناصور لايزال هناك".. كما يذكرني يارنست همنغواي Ernest Hemingway ونصه المعروف: "للبيع: حذاء طفل لم يلبس قط..(For sale: baby shoes, never worn) إذاً هناك بلاغة حذف:[معذرة..] لماذا يعتذر؟ وهل من حقّهم أن يفرحوا، وليس من حقّه أن يعيش مأتمه، وهل كان من الضّروري أن يعتذر؟ أليس من الضّروري أن يقدّر أصحاب الفرح مأتمه، ويأسفون لحزنه؟ أليس من

الواجب تأجيل الفرح ما دام المأتم لا يؤجل..؟.. كل هذه الأسئلة وغيرها تنمّ عن حذف، وكلام لم يكتب. والحذف عند عبد القاهــر الجرجاني: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر؛ فإنّك ترى به. ترك الذّكر أفصح من الذّكر، والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بياناً إذا لم تبين " (٧١)

كما هناك بلاغة إضمار في النّص: [لأنني أفسدت بهجتكم بمأتمي] فيما أفسد بهجة اللآخرين إذا كان يمارس حقّه الطّبيعي في الحزن، وإقامة مأتم لعزيز فقده؟ هل كان يعلم أنّ مأتمه سيوافق فرح الآخرين؟ وإن كان يعلم، وهذا مستحيل. هل كان يملك أن يؤجل مأتمه؟.. هذا من جهة، ومن جهة أخرى أليس صحيحاً أنّ الفرح بجانب مأتم لا يعد فرحاً؟ وكيف يملك الآخر أن يفرح وجاره يعيش مأتمه؟.. أليس في هذا مفارقة وإحراج؟.. أليس في صمت صاحب الفرح شيء مضمر؟.. ربّما يمكن الإفصاح عنه، وربّما الإفصاح عنه يعمق المعاناة..

---

71 ـ دلائل الإعجاز ج١/ص١٢١

إذاً، هناك شئ مسكوت عنه Le non dit وهو الذي يشكل الإضمار(٧٢) وفضلا عن الحذف، والإضمار، نلاحظ قوّة الإيجاز (البرقية): معذرة وسببها. لا استطراد، ولا إطناب، ولا تحية، ولا سلام، ولا تهنئة، ولا تعزية؛ فإذا كانت الصورة الإطار (الاعتذار) فهل لهذه الصورة مركبات تؤثثها؟..[لأنني أفسدت بهجتكم بمأتمي] صورة سبب الاعتذار.. [..............] صورة الصّمت النّاطق بكل المضمرات والمحذوفات.

ج ـ السّياق الذّهني:

لا شك أنّ السّارد/البطل في النّص يدرك جيداً أنّه ليس ملزماً بالاعتذار، ولم يقترف ما يوجبه، ولا شك أنّ القاص نفسه يدرك هذا جيداً، وفضلا عن هذا وذاك فالمتلقي نفسه، لا يجد سبباً منطقياً يدعو للاعتذار؛ فالاعتذار إذا وظيفة تصويرية آنية، تهدف إلى لفت الانتباه، لمفارقات الحياة، وتناقضاتها، وتضادها.. والتي جميعاً علينا معايشتها لأنّنا لا نملك خياراً، في منعها، أو الحدّ من وجودها.. تلكم كانت صورا سردية للموت في بعض قصص شريف عابدين، ممثلة في الصورة الإطار، والصّور الجزئة، وتجليات النّسق اللّغوي، والبلاغي، والذّهني.

---

[72] ـ النحويون القدامى لم يفرقوا بين الحذف والإضمار إلا أن المتأخرين أقاموا الفرق بينهما. كما وضح ذلك صاحب "دلائل الإعجاز"

صورة السّخرية السّوداء في قصص شريف عابدين

حين ظهر كتاب "أنطولوجيا السّخرية السّوداء" سنة ١٩٣٩ لمؤلفه الشّاعر الفرنسي أندريه بروتون (André Breton)، لا أحد كان يعتقد أنّ مصطلح "السّخرية السّوداء" سيعيش ويستمر في قاموس النّقد، بل خفت حدّة السّوريالية عمّا كانت عليه في الأربعينات والخمسينات، دون أن نقول إنّها ماتت، فهي استمرار للدّادئية وإنتاج لها، ولكن المصطلح الذي يمتّ إليها بصلة "السّخرية السّوداء" لم يخف أواره وإشعاعه: في المسرح، والسينما، والفنون التّشكيلية، والكتابة السردية القصصية، والروائية.. بل والخطب والمقالات السّياسية.. وأندريه بروتون، اكتشف المصطلح من خلال فلسفة هيغل وحديثه عن "السّخرية الموضوعية" ويقصد بها: «التّعبير، في أقصى ذروته، عن حاجة الشّخصية الإنسانية إلى التّحرر أو الاستقلال «وكذلك من خلال أبحاث سجموند فرويد فيما يتعلّق باللاوعي فربط ذلك بـ "عالم الحلم والرّغبات الغامضة واللاشعور.." ولقد جاءت الإفادة الكبرى من كثرة قراءاته لروايات القرنين الثّامن والتّاسع عشر، وبخاصّة الروايات التي عرفت باسم "الرّواية السّوداء".كروايات جوناثان سويف (١٦٦٧ – ١٧٤٥) وإدغار آلان بو (١٨٠٩ – ١٨٤٩) والماركيز دوساد (١٧٤٠ – ١٨١٤)، وتومامس دو كونسي (١٧٨٤ .

١٨٥٩) صاحب كتاب «آكل الأفيون» الشهير،ولويس كارول (١٨٣٢– ١٨٩٨) مبدع شخصية «أليس» البديعة، والشّاعر شارل بودلير (١٨٢١– ١٨٦٧) «صاحب أزهار الشر»، ولوتريامون (١٨٤٦ – ١٨٧٠)، ورامبو (١٨٥٤ – ١٨٩١) وأعمال غيوم أبولينير..[٧٣]

والسّخرية في الأدب، أو في الحياة، لم تكن أمراً مجهولا، إنّما أعطاها الشّاعر أندريه بروتون رؤية جديدة، تُنسج من رؤياه السّوريالية للإنسان والكون.. وقد عرّف السّوريالية من خلال كتابه "أسماك قابلة للذّوبان"، الصّادر عام ١٩٢٤، والذي عُرفت في ما بعد بالبيان الأوّل كالتّالي: "اسم مؤنث، وهي الآلية النّفسية المحض التي يريد المرء من طريقها التّعبير شفوياً أو كتابياً، أو بأي طريقة أخرى، عن وظيفة الفكر الحقيقية. وهي ما يملي الفكر بعيداً عن أي رقابة يمارسها العقل، وبعيداً عن أي اهتمام جمالي أو أخلاقي". فإن مصطلح "السّخرية السّوداء" ينسلّ من هذا التّعريف. الذي يجيز "الكتابة الأوتوماتيكية" حيث "لا وجود لشرط أخلاقي للجمال [٧٤] "

---

73 ـ و في الحقيقة لم يقتصر عن القصص والروايات بل استقصى أعمالا كثيرة لخمس وأربعين كاتبا ورساما وشاعرا مثل:أندريه جيد، ألفرد جاري، فرانز كافكا، جاك بريفير، بابلو بيكاسو، سالفادور دالي.

74 ـ انظر مقدمة أندريه بروتون لكتاب "غاسبار الليل" لألويسيوس برتران.

ويمكن تحديد ملامح "السّخرية السّوداء" كالتّالي: هي نوع من السّخرية العامّة، تتميز بأنّها إلحاح على عبثية الوجود، وتفاهة الحياة من جهة، ومن جهة أخرى دعوة للمواجهة والاستماتة في الدّفاع عن الذّات من جراح الآلام وقسوة الآخر.. ومن ثم فهي حرب على القيم والأخلاق التقليدية، ومن خلال ما تشعّه من تناقضات تثير أسئلة المتلقي وفضوله، وتربكه بما تطرحه من تضاد سوريالي عبثي.. في مواجهة واقع ما.. وأحياناً كثيرة تكون مدعاة للضّحك، ولكنّه ضحك غريب، لا ارتياح بعده، بل ألم وشجون، واحباس وتقزّز، وحسرة وتأسف.. لأنّه ضحك عمّا هو عبثي متناقض في حياتنا يستدعي أسبابه القاهرة، من أعماق اللا وعي، حيث أضمرت وحسباناها مع توالي الأيّام قد تلاشت واندثرت.. وإذا بها تطلّ برؤوسها البشعة فتعكّر صفونا، وتعبث بإحساسنا.. متحدّية كلّ الطّقوس والمحرمات، غير مبالية بالظّروف والملابسات، بل هي دعوة خالصة للشّك والارتياب في الذّات وما حولها، وفي الحياة ومدى جدواها.. وبعبارة، فالمتلقي يجد نفسه في وضع كوميدي/ تراجيدي. وضع لا يفهم إلا بمنطق التناقض!.. "فعلى عكس الموقف التّقليدي للحقيقة الذي يضع نفسه أمام ثنائيات صارمة تختار بين النّفي أو الإثبات، الشّك أو اليقين، الهزل أو الجدّ، الغموض أو الوضوح، فإنّ الموقف السّاخر يسبح في عالم المفارقات: إنّه في الآن نفسه، لعب وجدّ، مرح ومأساة، سكون وحركة،

معنى ولا معنى، شكّ ويقين، عقل ولا عقل.. وهو التباس ونسبية، هزل ولا يقين. لا يعني ذلك على الإطلاق أنّه استهتار وموقف عدمي. ومع ذلك فهو لا يعترف للأمور بالقيمة ولا بالضرورة التي قد تدّعيها، ويظلّ يرى أنّها محكومة دوماً بجوازٍ، أي أنّها كان يمكن أن تكون غير ما هي عليه قيمةً ووجوداً".(٧٥)

وقد كان للسّخرية في الأدب الحديث أثر دال: برناردشو في إنجلترا، والكاتب الروسي ميخائيل بولجاكوف في مؤلفه الرّواية الممسرحة، أو مواطنه أنطوان تشيكوف، وهناك توفيق الحكيم، ومحمود السّعدني في مصر، وميلودي شغموم في المغرب الأقصى، وعزيز نسين في تركيا، وزكريا تامر ومحمد الماغوط في سورية. أحمد رضا حوحو، ومحمد زتيلي وسعيد بوطجين في الجزائر، ومحسن عبيدي الصفار وأحمد مطر من العراق.. وذاك ما نلمسه في مجموعة "سياج العطر" من المجموعة الكاملة للقاص شريف عابدين التي تضمّ ستاً وسبعين نصاً.

١ ـ صورة سخرية الطّابور:

[75] ـ د. عبد السلام بنعبد العالي، (السخرية ومسألة الحقيقة) بمجلة الدوحة، العدد ٧٠ أغسطس ٢٠١٣

في ست نصوص متوالية، خصّها القاص شريف عابدين لمسألة الطّابور التي هي شائعة في المجتمع المصري: طابور الدفء، طابور الأمن، طابور الخبز، طابور الماء، طابور الوطن، طابور الدجاج.

"الطابور"، علامة على النّظام والانتظام . أو هذا ما يستوحى من الكلمة بادئ ذي بدء . والكلّ سيصل، ويأخذ ما يريد، بدون محسوبية، أو زابونية، أو ظلم واعتداء.. غير أنّ الطّابور في النّصوص الستة لا يعني ذلك، بل الانتظام في الطابور معاناة، وظلم وأذى.. حتّى ليبقى السّؤال ما جدوى الطّابور؟ وهل هو مظهري لغاية مضمرة؟

١ - طابور الدّفء

"في صقيع الانتظار، أرتجف. حين نفخت في يدي، أزاحني متأمّلاً، فكمنت مرتجفاً. قبلما أفتح فاهي، زجرني مستبعداً: لا حاجة لك!
بشرتك كجلد الإوز.. سينمو لك ريش"

لتتضح صورة السّخرية، ينبغي الوقوف عند التّالي: أ - مؤشرات السّخرية، ب - فاعلية السّخرية .ج - سخرية المفارقة .

أ ـ مؤشرات السّخرية: البداية من العنوان [طابور الدّفء] هل يصطفّ النّاس في طابور من أجل الدّفء؟.. سؤال يبقى معلقاً بدون جواب. ولكنّه يثير الحيرة، والعجب!

ـ حالة السّارد: (أرتجف. حين نفخت في يدي أزاحني فكمنت مرتجفاً. قبلما أفتح فاهي، زجرني).. إحساس بضعف السّارد، وشعوره بالبرد/الرمز.

ـ حالة الآخر: (متأمّلا، مستبعداً: لا حاجة لك!.. بشرتك كجلد الإوز.. سينمو لك ريش) إحساس بعنجهية واستبداد، وقدرة على الزّجر، والإبعاد، والحرمان.. وبالتّالي التّهكم بنعت بشرة السّارد بجلد الإوز المعد لنمو الرّيش.. وفي ذلك تمام السّخرية.

ب ـ فاعلية السّخرية: وتتجلى بخاصة في العبارة التالية [بشرتك كجلد الإوز] وهذا التشبيه يلمح لما يُعرف طبيا " la kératose pilair التقرّن الشعري، أو البشرة الشبيهة بـ «جلد الإوز» وبملمس «ورق الصنفرة»، فهو حالة جلدية شائعة، وهذه المطبّات الوعرة تكون عادة موجودة في الجزء الخلفي من الذراع، وعلى طول الجزء الدّاخلي من الفخذ.

ج ـ سخرية المفارقة: من شدة الارتجاف، والشّعور بالبرد/الرمز، صارت البشرة تشبه جلد الإوز.. وجاءت جملة المفارقة [سينمو لك ريش] إمعاناً في السّخرية.

٢ ـ ظابور الأمن

" منكمشاً، مرتعداً، أتقلص! كدت أقضي دهساً، فاستخرجني بعصاه الممتدة.. من بين الأقدام: يا هذا لم أنت هنا؟! ابحث لك عن جحر"

أ ـ مؤشرات السّخرية. [منكمشاً، مرتعداً، أتقلص! كدت أقضي دهساً] كناية عن الضعف وقلّة الحيلة، فالسّارد لا حول ولا قوة له، في زحام لا يرحم، وفوضى عارمة.. والسّؤال: لماذا . وهو على هذا الحال وتلك المواصفات . يوجد في مكان غير مناسب..[فاستخرجني بعصاه الممتدة.. بين الأقدام] فالسّارد لم يقو حتّى أن يغيث نفسه، ويخرج من الزّحام، ويعتق نفسه من رفس الأقدام.. حتّى مدّت إليه عصا النّجدة. [يا هذا لم أنت هنا؟!] سؤال تعجب واندهاش، واستخفاف بوضع السارد، الذي يبدو أنّه ليس رجل اصطدام، وزحام، ومظاهرات: ربّما لضآلة حجمه، أو لمرضه وضعفه، أو لشيخوخته وكبر سنه، أو لمركزه الاجتماعي..(ابحث لك عن جحر) إمعان في التّهكم والسّخرية.

ب ـ فاعلية السخرية: الفاعلية وإن كانت بنيت على أساس وصفي، تراتبي، من بداية النّص.. إلا أنّها تبلورت في سؤال قاسم محرج: [يا هذا لمَ أنتَ هنا؟!]

ج ـ سخرية القفلة: لا شك أنّ فاعلية السّخرية لن تتم إلا بقفلة صاعقة، تعمّق الإحساس بالصَّغار، والحطّ من شأن الآخر، وجعله يدرك مكانته المتدنية الوضيعة في رأي السّاخر [ابحث لك عن جحر] وكلمة [جحر] تجسّد السّخرية في أبعادها المختلفة.

٣ ـ طابور الخبز

"(يجمع) أتاوة، أو (يقتسم) حصّة، أو (يضرب) محتجاً. أسأله عن وضع (الطّرح) من طابور يزداد أمامي. يستبعدني فوراً، ألتمس التّفسير؟.. يؤنّبني بعيون جاحظة: لست معدماً.. أظهر له جيبي الفارغين. يرمقني بنظرة زائغة: تمتلك الفكر!"

أ ـ مؤشرات السّخرية: [(يجمع) أتاوة، أو (يقتسم) حصّة، أو (يضرب) محتجاً] الآخر الذي يتحكم في الطّابور، يسمح لنفسه أخذ الأتاوة، ومن يعطي، فهو الأثير، ويتقدم في الطّابور.. كما يسمح لنفسه أن يقاسم حصّة من لا أتاوة له، وبالتّالي قد يضرب كلّ مَنْ يحتجّ عن تصرفه..

وفي ذلك منتهى الاستخفاف بالآخر، والسّخرية منه، ومن حاله الضّعيف المستضعَف.

.[أسأله عن وضع (الطّرح) من طابور يزداد أمامي] السّارد أدهشه التّصرف المُريب، فهو لم يغادر موضعه في الطّابور وكأنّ الطّابور لا يتحرك، ولكن اكتشف أنّ المشرف يضيف في مقدمة الطّابور أصحاب الأتاوات، ومن يقبلون بقسمة الحصّة. وفي هذا حطّ من قيمة البطل/السارد، واستصغار واحتقار له، بل وسخرية منه ومن وَضعه..

[يستبعدني فوراً، ألتمس التّفسير؟] سلطة الآخر نافذة، سرعان ما استبعد البطل/ السّارد لرغبته في معرفة ما يجري. وإن أصرّ على الاستفسار، لأنّه واع بحقّه، ولا يقبل الحيف والظّلم.. ولا يستسلم بسهولة كالآخرين.

[يؤنبني بعيون جاحظة: لست معدماً] التّأنيب والعيون الجاحظة... ووصفه بأنّه غير محتاج ولا معدم.. وهو فعلا كذلك نكأ للكبرياء..

[أظهر له جيبي الفارغين] حين يلجأ البطل/ السّارد إلى كشف احتياجه، ومقدار افتقاره، وأنّه لا يملك مالا يسدّ به رَمقه.. كلّ ذلك أمام الآخرين في الطّابور.. لاشكّ أنّه فِعل مشين..

[يرمقني بنظرة زائغة: تمتلك الفكر!] مسوغ غريب، وكأنّ جميع من يملكون فكراً، أو نقول مثقفين ليسوا معدمين. مع أنّ بطالة أصحاب الشّواهد، والشّواهد العليا أصبحت ظاهرة تستعصي على الحل في جميع أنحاء العالم.. وبخاصّة في العالم الثّالث، والأهم في المسألة: مادام ليس هناك أتاوة، ولا يظهر ما يوحي بتقبل قسمة الحصّة.. ولا يمكن استعمال الضّرب كما هو الشّأن مع باقي المستضعفين.. فمعنى هذا أنّ البطل/السّارد مثقف، وهذا يعني أنّه ليس معدماً، فلتنفعه ثقافته... وفي ذلك سخرية وإذلال.

ب ـ فاعلية السّخرية:[يستبعدني فوراً،] + [يؤنّبني بعيون جاحظة] +[يرمقني بنظرة زائغة] قد يكون في كلّ هذا ظلم صريح، وشطط في ممارسة السّلطة.. ولكن مع ذلك استخفاف، واحتقار، وسخرية بالآخر..

ج ـ سخرية القفلة :[تمتلك فكراً].. قد يقول من لا يجد في هذا سخرية، الآخر على صواب ما دام البطل/السّارد مثقف ويملك فكراً.. يستطيع أن يتدبر أمره، ويبحث له عن مورد للرزق، يغنيه عن مذلّة طابور الخبز، لو سلّمنا بهذا، فماذا يقال عن الآخرين المستضعفين الذين لا حول لهم ولا قوّة. فهل كانوا ليأخذوا حقهم من الخبز بكرامة وعزّة؟ أم كان ذلك بالأتاوات والقسمة، والضّرب، والطّرح والزّيادة؟..

إذاً، المسألة ليست مسألة معدم فقير، أو معدم مثقف.. ومستحق وغير مستحق.. إنّما المسألة في سلطة ظالمة تَحتقر، وتذلّ الآخر بكلّ أساليب السّخرية. وهكذا في نصوص (الطابور) الثّلاثة المتبقية:

٤ ـ طابور الماء

"اجتزت الصّحراء عدواً ،كي ألحق بالطّابور. لكنّي استبعدت لكوني.. أتصبّب عرقاً." كلّ ما قام به السّارد من جهد ليصل إلى مبتغاه من طابور الماء، حتّى تفصّد عرقاً ، لكنّهم استبعدوه لأنّه يتصبب عرقاً ، بمعنى أنّه يملك ماء ... .

٥ ـ طابور الوطن

"أخذ يزاحمني، اجتنبته، نهرني متعاليا: أنا أحق بدورك.. حين فكرت في مواجهته.. انهارت الأرض تحت قدمي"

وحتّى في طابور الوطن والوطنية، لا يحقّ أن يكون السّبق، والأولوية إلا بالعمل والإخلاص، والتّفاني في خدمة الصّالح العام، ونكران الذّات؛ فهذه القيم هي التي تحافظ للمواطن على دوره في طابور الوطن، ولكن ليس دائماً يبقى مفهوم الحقّ قائماً، وبخاصّة مع انتشار الفساد والمفسدين، وأصحاب المصالح والانتهازيين.. الذين يرغبون في الوصول منْ خلال عمل

وجُهد الآخرين، ولا يبالون بالقيم ولا المبادئ (أنا أحق بدورك) وهل هناك أحقية في الوطن بمجرد الكلام، أو الادعاء؟ ولكنّها السّخرية، فمثل هؤلاء، وبدون عمل واستحقاق.. قد يجدون السّند من سلطة هشّة يدينون لها بالولاء.. فلا عجب إذا (انهارت الأرض تحت قدم) الطرف الأخر وفقد دوره في طابور الوطن.

٦ ـ طابور الدّجاج

"مكبلا في الطابور الممتد، تنخر ظهري الآلام كالمثقاب، تجاوزني خاطفاً (الكوبون) هالتني ضخامته، لم أقو على الاحتجاج. وجلست على الرصيف أرقب متهالكاً!.. ظل يزاحم من أمامه حتّى بلغ المنفذ، ثمّ أقبل نحوي، سلّمني حصّتي ومضى.. ابتهجت مندهشاً! حين نهضت ويدي ترتعش، هتفت الدّجاجة في استنكار: لكنّه ليس دورك!.. وفرّت من يدي.

وفي الطّابور السّادس، طابور دجاج الجمعية التّموينية، وحتّى حين تسير الأمور سيرها العادي، يقيض الله من يأخذ (الكوبون) عنوة، ويزاحم ويدافع بمنكبيه الضّخمين حتّى ينال ما يبغي، ويعود للسّارد المتهالك على الرّصيف من الضّعف والاندهاش، فيسلّمه حصّته ويمضي، تأبى دجاجة الجمعية/الرمز، إلا أنْ تذكر البطل/السّارد مستنكرة (لكنّه ليس دورك!) ثمّ تفرّ من يده، مجسدة صورة السّخرية، التي تلاحق المواطن البسيط في

جميع طوابير الحياة، في وطن القهر، الذي تتحكم في مفاصله نُظمٌ لا مسؤولة...

وفي مجموعة "سياج العطر" من المجموعة الكاملة "تلك الأشياء" نجد نصاً آخر له علاقة بالطّابور ولكن جاء تحت عنوان: (أرزاق) ص ١١٤

"حفاظاً على الزّهور، سمح الحاكم للشعب بالتّنزه فقط أيّام العطلات. اصطف النّاس في طوابير طويلة عند أبواب الحدائق، باع الفقراء أماكن أدوارهم للعشاق واشتروا بقيمتها خبزاً."

أ ـ مؤشرات السّخرية: (حفاظاً على الزّهور، سمح الحاكم للشّعب بالتّنزه فقط أيّان العطلات) + (اصطف الناس في طوابير طويلة عند أبواب الحدائق)

ب ـ فاعلية السّخرية: (باع الفقراء أماكن أدوارهم للعشاق)

ج ـ سخرية المفارقة: (واشتروا بقيمتها خبزاً.)

النص ينطوي على سخرية مركبة: الحاكم الأرعن وكيف أراد الحفاظ على الزّهور/الرمز، فقنّن زيارة الحدائق وجعلها في أيّام العطل فحسب، وفي ذلك استصغاراً واحتقاراً لشعبه، وسخرية من سلوكه وأخلاقه. وذاك جانب

نجم عنه جانب آخر لم يكن في الحسبان، أنّ النّاس جميعاً استجابت لزيارة الحدائق في أيّام العطل، الشيء الذي أدّى إلى طوابير وازدحام وانتظار طويل، ومن النّاس من هو مهتم بالزّهور: كمحبي الطّبيعة والعشّاق مثلا، ومنهم من لا تشغله زهور ولا طبيعة.. وإنّما جاء لغرض آخر لم يخطر على بال الحاكم، ولا على بال غيره من مستشاريه، ووزرائه، وحاشيته، بل ومحبي الطّبيعة من شعبه... لقد جاء الفقراء، ولربّما في وقت مبكر، وهم غير معنيين بذلك، ولكن فقط ليحجزوا أدوارهم في الطّابور، حتى يبيعوها للعشاق، ويحصلوا على بعض المال لشراء الخبز. وتلك تتمة السّخرية السّوداء. وعلى نفس المنوال كان نص "حاويات" ص ١١٤

نلاحظ في النّصوص الستة والنص الأخير "أرزاق" أنّها اعتمدت الخطوات الثلاث:

أ ـ مؤشرات السّخرية: من خلالها يشعر المتلقي، بهاجس السّخرية، من خلال كلمات وتعابير محدّدة، قد تخرج عن المعتاد معنوياً، ولكنّها ـ رغم ذلك ـ تخدم فكرة النّص دلالياً. بل وتنفتح على أبعاد أخرى، قد لا تخطر على بال القاص نفسه، يصل إليها القارئ بفضل التّأويل، واستنطاق خلفيات النّص..

ب ـ فاعلية السّخرية: كما نستفيد أنّ السّخرية لم تكن عفواً، وإنّما وظّفت لخلق تفاعل فكري، وتنبيه توعوي.. قد يثير زوبعة من التّساؤلات،

وقد يعمّق حيرة كانت ومازالت تنخر ذهنية القارئ، وقد يحمل على التّفكير والتّدبر، والتّمعن، والتّأمل...

ج ـ سخرية المفارقة: لو عدنا لمفارقة النّصوص السّابقة:

ـ بشرتك كجلد الإوزة.. سينمو لك ريش.

ـ .. ابحث لك عن جحر

ـ يرمقني بنظرة زائغة: تمتلك الفكر!

ـ لكنني استبعدت لكوني.. أتصبب عرقاً.

ـ انهارت الأرض تحت قدمي.

ـ .. وفرّت من يدي.

ـ .. واشتروا بقيمتها خبزاً .

لما نقرأها من خلال النص، أو وحتّى وهي منفصلة عنه.. نحسّ بلسعة السّخرية، وكأنّ القاص وظّفها فنياً، من أجل تعميق الأثر والتّأثير معاً.. وتبيان مدى ما نعيشه من التباس، وتناقضٌ في السّلوك والأخلاق.. حتّى أنّنا نتصور في ديمومة ما نعيشه أنّ الواقع واللاواقع، تداخلا، وارتبطا وانفعالا.. فأصبحنا لا نميز وإن كنّا نميز، ولا نعرف وإن كنا نعرف.. ولكن

كلّ ذلك العطاء السّاخر يجعلنا نكتشف ما حولنا، بل ما نحن عليه قال "ميلان كونديرا":

"السّخرية، ذلك البريق الإلهي الذي يكتشف العالمَ في التباسه الأخلاقي، والإنسانَ في عجزه عن أن يحكم على الآخرين. السّخرية: نشوةُ نِسْبيةِ الأشياءِ البشرية، اللذةُ الغريبةُ التي تتولد عن اليقين بأنْ لا يقين"

٢ ـ صور السّخرية المختلفة

قد لا تكون صورة سخرية الطابور وحدها ما تتطلب الوقوف والتّأمل بل مجموعة "سياج العطر" تكاد تتمحور حول السّخرية. وقد تنوعت واختلفت، حتّى وكأنّ كلّ ما في الحياة يستوجب السّخرية، وبخاصّة في بعض المجتمعات التي تعجّ بالتّناقض والخلاف، والصّراع المباشر والدّائم بين قوى الشّر، وقوى الخير.

حقاً هو صراع أبدي، إلا أنّه يقلّ ويخفت في مجتمعات حتّى كأنّ الحياة فيها تنسكب في أمن وأمان. ويضطرم ويتأجّج في مجتمعات أخرى، حتّى كأنّ الحياة في كفّ عفريت مارد.

٢ / ١ صورة السّخرية من الإطار غير المناسب:

الأعمال الجليلة لا تنهض إلا بالسّواعد العاملة التي تقودها الخبرة النّاجعة. هذه الحقيقة التي لا مراء فيها تجد عكسها في الدّول المتخلفة، أو السّائرة في طريق النّمو، ذلك السّير المتهافت بدون هدف.. بحيث قد يعين لوزارة التّجهيز والمواصلات وزيراً اختصاصه طبيب أطفال، ويعين للسّياحة والمحافظة على الآثار وزيراً، كانّ في الأصلِ لواءً في الجيش.. أمّا وزارة التربية والتّعليم فتسند لوزير تقلب في عدة مهام كلّها لا صلة لها بالتّعليم.. والمفارقة الغريبة، حين يسأل لماذا هذا الاختيار الأرعن؟ يكون الجواب: ذلك منصب سياسي فرضته الانتخابات والتّحالفات الحزبية !! ولا من يسأل عن الجَودة، والمَنفعة والصّالح العام... وهذا ما نلمسه بكلّ روح السّخرية المرّة في نص "مَطبات" ص ١١٥

"في اجتماع رسمي نوقشت مسألة تنعيم الشوارع.

- البعض رأى أنّ خشونة الشّوارع تحفظ اتزان الدّواب فلا تسقط.

- البعض رأى مؤيداً أنّ تعرج الشّوارع يمنع الانزلاق.

- البعض لاحظ أننا في عصر السّيارات وليس الدّواب.

لمّا رأى المسؤول أنّ المعارضين لرأيه في تنعيم الشّوارع قد شكلوا الأغلبية، أقرّ تعيين قريبته أخصائية تنعيم البشرة، خبيرة استشارية لبحث فرضية أملسة الشّارع...

٢/٢ صورة السّخرية فيما ينبغي أن يكون:

أحياناً، ورغبة في التّجديد، واستئصالا للقديم المهترئ، الذي أثبتت الأيّام أنّه لم يعد مجديا، ولا يواكب العصر ومستجداته ومطالبه.. ينفتح الباب كبيراً، وعلى مصراعيه للآراء، سواء منها الذّاتية، أو المعنويةّ أو الجماعية والحزبية.. الكلّ يبحث عن حلّ لوضع ما ينفك يتأزّم يوماً بعد يوم.. ولا أدلّ عن ذلك كالوضع العربي، في مختلف الأقطار العربية، التي أبان "الربيع العربي" عن مدى هشاشتها وضعفها، فضلا عن استبداد أنظمتها وبطشها.

وهكذا تأتي الآراء: بين ما هو واقعي صعب التّطبيق، ويتنافى وإرادة السّلطة القائمة، فهو حتماً مُحارب وبكلّ الوسائل الممكنة... وبين ما هو مثالي، ينشد حلماً سياسياً ينفع ولا يضرّ أحداً.. وهو بحكم مواصفاته يبقى مجرد حلم بعيد التّحقيق، إنْ لم أقلْ لا يتحقّق.. لهذا كانت "الدّيموقراطية" أكبر كذبة صدّقها المواطن، ودافع عنها ومازال، وإنْ أثبتت جميع التّجارب الدّيموقراطية في العالم ألا وجود للدّيموقراطية، إلا كما تريد الأنظمة والحكومات.. وقد عبّر عن هذا نص "زوايا" ص/١٢٦

"تجادلنا مراراً في الأمر. تحمّس أحدهم لأهمية تنصيب نظام جديد، بينما تبنّى الآخر فكرة تحديث نظام قائم. أمّا "الحاسوب" فقد أصرّ على "تهيئة "الشّعب أولاً." Formatting تهيئة

إذاً، المسألة ليست في البحث عن البديل، ولا تجديد دواليب ما هو كائن.. وإنّما في إعداد الشّعب وتهيئته، وحمله على تقبل الجديد والدّفاع عنه مهما كلّفه من ثمن.. ففي النّهاية، يكون مستعداً لتحمل المسؤولية والسير قدماً بالتّغير المنشود.. والعكس هو الذي حصل في "الرّبيع العربي" إذ لم يكن المواطن مؤهلا للتّغيير بالشكل الكافي، فجاءت الثّورات، فكان حطب اشتعالها ووقودها.. بينما بقيت الدّولة العَميقة وكأنّ شيئاً لم يقع، أو بقيت البلاد تحترق على مهل، في فتنة طائفية، أو إيديولوجية.. تأتي على الأخضر واليابس.

٢ /٣ صورة سخرية التّردد في العطاء.

العطاء وإن كان خصلة طيبة، إلا أنّ بعض النّفوس أبعد من ذلك بعداً شديداً، يمتلكها البخل، ويعتمرها الشّح، حتّى إذا ما خالفت طبعها، واستجابت للفطرة، وفكرت في العطاء.. سرعان ما، تعود لطبعها الشّائن، وتلتمس عذراً "أقبح من الزّلة" ولكن تجده مسوغاً يعفيها من العطاء: وفي

هذا سخرية بائسة سوداء، ولا أسوأ أنواع السّخرية كأنْ تكون حولّ نفسها..
لنتأمل نص "شرط" ص/١٢٩

"منهمكاً في فتح المحفظة المكتظة، ينشغل بعدّ الأوراق النقدية، فيسيل لعاب الشحاذ !.. يستمر أمامه ماداً يده قبالته. يتطلع في وجهه: عفواً لكنك لا تبدو كعزيز قوم ذلّ"

وفي نفس السّياق، ونفس الفكرة، يأتي نص "زجاج" ص/١٣٢ يعمّق سخرية التّردد في العطاء، ولكن بمسوغ آخر أكثر طرافة:

"الفارهة ذات المقاعد الوثيرة، يسري فيها الهواء منعشاً وتنساب الموسيقى العذبة. البائسة تقف منذ شروق الشّمس، حاملة رضيعها، وسط الدخان وضجيج السيارات.. تمد يدها تلتمس العون.. يمد يده نحوها بورقة نقدية.. تلتقي اليدان على جانبي الزجاج.

يتراجع مبدياً التأثر: ليس لها نصيب.

لا بدّ من إبقاء النّافذة مغلقة، المكيف يعمل.

يبرر السّائق مؤيداً: الأعمال بالنيات سيدي"

٤/٢ صورة السّخرية من ابتذال القيم

لا يختلف اثنان فيما آلت إليه أوضاع المبادئ والقيم. بل أصبح صاحب القيم وراعي المبادئ نغمة نشاز في مجتمع تآكلت قيمه، وتدنّت أخلاقه لدرجة الابتذال.. والأسباب كثيرة، بل يخطئها العد، ونكتفي بالإشارة فقط:

- عزوف عن الدين الحق وتشبث بمظاهر العبادة وبحرية مطلقة.
- غياب التّربية وحسن التّعليم، والاكتفاء بالتّلقين الخاص بالامتحان.
- غياب القدوة الفاعلة في البيت والمدرسة والمجتمع..
- اندثار الفن السّامي الذي يرتقي بالحسّ والوجدان والفكر..
- تجاوز وتخطي التّقاليد والأعراف النّبيلة..
- الحرص على كلّ ما يحقق الغنى السّريع ولو على حساب العرض والدّين والقيم..
- انكماش الفكر الإبداعي، والاهتمام بالسّهل الوضيع..

- عدم التّقيد بهوية المجتمع، والميل إلى الاستلاب والاتّباع الفج، والنّفعية البرغماتية.[٧٦]

- تصديق أنظمة فاسدة همها تكريس السّلطة، وتمييع حياة الشّعوب..

- ....

لذا لا نعجب أن يصبح الفضاء غير الفضاء، والأرض غير الأرض، والنّاس غير النّاس، ويعيش المتأمّل في حيرة الاغتراب، واللاجدوى، والتّناقض.. فلا هو يستطيع لملمة أشياء متنافرة حتّى يفهمها.. ولا هو يستطيع أنْ يعيش وضع المفارقات اللا مُتجانسة.. لقد أعْمت الماديات عيون النّاس، وطمست أفكارهم.. حتّى هان كلّ شيء من أجلها، وحباً في امتلاكها.. فصار صاحب المال، ولا علم له هو النّموذج والقدوة، فتبدّلت الأخلاق من الإيثار إلى الأثرة، ومن الأمانة إلى الخيانة، ومن الصّدق إلى الكذب.. لأنّ حياة النّاس لم تعد تحفل بالمُثل، والقيّم، والطّيبة، والأخلاق.. بل بضدها وما ينافيها؛ فحقّ لنا أن نقول: إننا نعيش زمن

---

76 - البرغماتيةُ العقلانيةُ : بحيث إن مستندها العقل المصلحي، والنظرة النفعيةُ العمليةُ، وأساسَها الأخذُ والعَطَاءُ، وفقًا لمبدأ المصالحِ المتبادلة. والبرغماتية المتوحشة: استغلالٌ للمصالحِ والمنافعِ بشكلٍ لا يراعي منطقَ التّبادلِ والتقاسمِ. والبرغماتيتان كلتاهما لا تستندان على الأساسِ الجزائي الأخروي (العمل في سبيل الله وابتغاء مرضاته)، وتناقضانِ تعاليمَ الدّين الإسلامي.

الابتذال! وإنّ نصّ "لجوء" من مجموعة "سياج العطر" في المجموعة الكاملة "تلك الأشياء" ص/١٣٥ يعطي صورة من بين صور كثيرة، لإنسان عصر الابتذال:

"يلهث: قاومتهم،أصبت أحدهم، يريدون الفتك بي!

يتوسل: أرجوك ساعدني، أقسم لو أنّي أملك مالا لأعطيتهم.

- لا تخف يا بني سأخفيك عن أبصارهم..

ثمّ يدلف به إلى قبو مهجور، يحكم إغلاقه.

بعد ساعات يصيح من الدّاخل.. فينهره:

مهلا أتفاوض معهم.. على كم سيدفعون لي مقابل تسليمك!"

فمثل هذا ما دعا ف نتشه أن يقول بسخرية لاذعة: »إذا كان هناك أمر يشرّفنا، فهو أننا طرحنا الجدّ جانباً، وحملنا محمل الجدّ الأشياء التّافهة التي احتقرتها العهود السّابقة ووضعتها في سلّة المهملات.«

٢/٥ صورة السّخرية بالظّالم

لم يخل عصر من العصور الخالية من ظلمة ومستبدين، وجبابرة طاغين.. جبلوا على الظّلم والفساد، والبغي والعداء.. فكان لهم ضحايا

أبرياء، عبر تلاحق الأزمنة، فلم يسلم النّاس في أرواحهم، ومتاعهم في عصر من العصور، حتّى تلك التي تعرف بالعصور الذّهبية لأمّة من الأمم.. ولقد تحدث عنهم الله تعالى في غير ما آية من القرآن الكريم: (إنّما السّبيل على الذين يظلمونَ النّاسَ ويبغونَ بغير الحق أولئك لهم عذاب أليم) الشورى/٤٢

وقديماً تحدّث أفلاطون عن المستبد الظّالم فقال: "إنّ المستبد يستولي على السّلطة بالقوّة ويمارسها بالعنف، بعد ذلك يسعى أولاً إلى التّخلص من أخطر خصومه، ويكثر من الوعود، ويبدأ بتقسيم الأراضي ممّا يجعله شعبياً ومحبوباً، وهو ما ينفك يفتعل حروباً ليظل الشّعب بحاجة دائمة إلى قائد، وهذه الحروب تفقر المواطنين من خلال ما يدفعونه من ضرائب باهظة، فيضطرون إلى زيادة ساعات العمل، ممّا لا يدع لهم وقتاً للتّآمر على المستبد، والحرب تساعده على التّخلص من معارضي سياسته، حيث يقدمهم إلى الصّفوف الأولى في المعركة.. إنّ ذلك كلّه يدعو إلى استياء الجماهير، حتّى أعوانه الذين رفعوه إلى السّلطة، وهنا لا يجد أمامه إلا القضاء على المعارضة بما يملكه من وسائل العنف والقوّة، فيزيد من تسلّحه، ومن حرسه الخاص من المرتزقة مما يتطلب نفقات طائلة، فيلجأ

المستبد إلى مزيد من نهب خزائن الشّعب الذي يدرك . بعد فوات الأوان– أنه وضع في حالة استعباد ميّس" (٧٧)

ويقول المرحوم محمد عبده: "إنّ الاستبداد المطلق ممنوع، منابذ لحكمة الله في تشريع الشّرائع، فإنّه نبذ للدّين وأحكامه، وسعي خلف الهوى ومذاهبه، وذهاب لخفض كلمة الله العليا، وفرق لإجماع السّلف الصّالح من المؤمنين، إذا لم يبيحوا في جميع أمورهم أن يتولى عليهم من يخالف الكتاب والسّنة إلى أحكام شهوته وهواه (٧٨)

ولا يحيد عن هذا المرحوم عبد الرحمن الكواكبي في حديثه عن المستبد والرّعية: »المستبد إنسان، والإنسان أكثر ما يألف الغنم والكلاب، فالمستبد يود أن تكون رعيته كالغنم ذلا وطاعة وكالكلاب تذللاً وتملقاً. وعلى الرّعية أن تكون كالخيل إن خُدمت خَدمت وإن ضُربت شَرست، بل عليها أن تعرف مقامها هل خلقت خادمة للمستبد؟ أم هي جاءت به ليخدمها فاستخدمها؟ والرّعية العاقلة تقيّد وحش الاستبداد بزمام تستميت

---

[77] . جمهورية أفلاطون ص/٢٦٠

[78] . الشورى والاستبداد: ص١٠٦.

دون بقائه في يدها لتأمن من بطشه، فإن شمخ هزّت به الزّمام، وإن صال ربطته ([79]) »

وكذلك المستبد في كلّ مكان وزمان، يصول صولة الإجرام، غير آبه بالحال والمآل، مفتناً في ظلمه، عنيداً في غطرسته...

وفي مجموعة "سياج العطر ([80]) " هناك نص حواري تحت عنوان "قرار" يسجل صورة من بين صور عديدة للمستبد، فهو حتّى حين يرغم صاغراً على الحوار، وهو يعلم أنّه الخاسر الأكبر لا محالة، سرعان ما يعود لشراسة طبعه، ووحشيته وبغيه...

" - ادعوهم للحوار!

- لكن حجتهم قوية، وصوتهم مؤثر؟

- حسناً، اقطعوا ألسنتهم!

- سيدي: إنّهم الأكثرية.

- لا بأس، سأجعل الإشارة لغة رسمية "

٣ - خصائص صورة السّخرية

---

[79] - طباع الاستبداد ومصارع الاستعباد: الكواكبي ص٣٤.

[80] - المجموعة الكاملة " تلك الرائحة"

لا شك أنّ المتأمل في قصص شريف عابدين، وبخاصة قصصه الساخرة، ستوقفه ملاحظات، وخصائص فنية منها:

١/٣ الملاحظات:

- في كلّ ما يكتب القاص شريف عابدين، تبقى الصّبغة الانتقادية للوضع المجتمعي والسّياسي، والفردي، والاجتماعي أهمّ ما يسعى إليه، حتّى في النّصوص التي تعتمد الوصف، ففي ذلك صورة صامتة لوضع انتقادي، أو حالة مخالفة للطبع الذي يجب، ومن تمّ تستلزم انتقاداً، لاستعادتها للوضع الطبيعي، أو التنبيه عنها.. أو الإشارة إليها.. وهذا حتماً يتطلّب لغة خاصّة، وأسلوباً أكثر خصوصية، لا يتيسر لجميع القاصّين، ألا وهو الأسلوب السّاخر، الذي ظاهره الضّحك والطرافة، وباطنه النّقد اللاذع.

- السّخرية وإن كانت عند القاص أسلوباً من جملة أساليب يوظّفها، فهي لغة الواقع المعيش التي تعكس ازدواجية الفعل، واضطراب السّلوك، ومثالب المرء والمجتمع.. وهي بالتّالي دفاع مستميت لنصرة ما ينبغي أن يكون، دون مباشرة أو تقرير، ولكن برغبة فنّية أكيدة في تعميق الهوة بين الكائن المتناقض، وبين الذي من الممكن وقوعه في صفاء وتجانس.. ومن ثمّ، كانت سخرية النّص دائماً فنّية صادقة..

- السّخرية في مجموع القصص، تلعب دوراً تعريفياً، يكتشف المتلقي من خلالها نفسه وعلاقته بالآخر: فرداً، أو مجتمعاً، أو سلطة.. بل يكتشف

ما يعيشه، وما يخامره، ويزعجه ولكن من خلال منظار مختلف، يتميز بشفافيته، وقدرته على التّنبيه، وإثارة الوعي..

- لا يعمد القاص إلى بناء السّخرية، بل يحسّ المتلقي بعفويتها وتلقائيتها، وكأنّها تَكتب نفسها بنفسها، فتتداعى الصّور الذّهنية، تنسج بعضها بعضاً، لتنكشف جوانب الخلل، التي يعزب أحياناً، أن تتضح معالمها في الكتابة الجادّة النّقدية..

- وإن كانت السّخرية عموماً تتضمن في بعض وجوهها الهزل، Comipee والفكاهة والتّندر Humeur والتّهكم Ironie إلا أنّ السّخرية عند القاص شريف عابدين تبقى سخرية وظيفية خالصة، بمعنى لا هزل ينفي الجدّ، ولا فكاهة تستبعد أدرمة الحدث، ولا هجاء يُلغي التّدبر والتّفكير والتّأمل، بمعنى أنّها تدخل فيما يسمى في النّقد الغربي: سخرية الحوادث "Irony of events"

٣/٢ الخصائص الفنّية .

- السّخرية - وكما رأينا في النّصوص - تستثمر فجوة الفرق بين التناقضات: الضعف/القوّة، الاعتزاز/الإهانة، الحاكم/المحكوم، الحق/الباطل، الأحقية/المحسوبية، الجديد/التحديث، العطاء/البخل، الثّقة/الخيانة، العدل/ الاستبداد..كما تستثمر أيضاً بلاغة المفارقة قصد تفجير الطاقات التّصويرية في ذهن المتلقي، وإعادة النّظر في الشّبكة النّصية وكأنّ ما قرئ كان خارج النّص.. وكأنّ الحيرة بدأ اشتعالها بين الوظيفة التّصويرية

الآنية، والوظيفة التّصويرية السّياقية. الشيء الذي ذهب بفلاديمير يانكيليفيتش "V. Jankélévitch" إلى تحديد السّخرية باعتبارها «اللامتوقع والمفارِق» ([81])

ـ كما يلاحظ وبشكل لافت أنّ النّصوص جاءت حافلة بآلية التبئير Focalisation وهي تقنية لحكي القصة المتخيلة، بمعنى جعل العنصر أو المكون بؤرة في الكلام، أو التركيز على موقع الراوي من عملية القص وعلاقته بالشّخصية الحكائية. حيث تتبلور رؤيا العالم

ـ إذا كان لكلّ فنّ من فنون القول لغته الخاصّة، التي تميزه عن غيره من أجناس السّرد، فإنّ القصّة، والق الق جداً بخاصّة تحتفي بلغتها الشديدة الاختزال، المكثفة، واللّمّاحة.. كما رأينا في النّصوص السّابقة على سبيل المثال.

يقول دافيد بال David Ball "السّخرية ظاهرة معقّدة. ومن المفارقة أن أهمّ سبُل توليدها يقوم على اختزال ما يتم الحديث عنه. وإن استعمال الاختزال خدمة للمقاصد السّاخرة العميقة لمن شأنه أن يفضي إلى إعادة تحديد الأشياء المعروفة تحديداً ساخراً ([82])"

فإنْ كانت بأسلوب السّخرية، فإنّ هذه اللّغة . فضلا عن ذلك . تصطبغ بتلاوين غير اعتيادية، كأن تأتي جادّة هازلة، وواقعية خيالية، واعتيادية غرائبية.. ومدح بما يشبه الذّم diasyrme، وهو مدح زائف. وكذا

---

81 V. Jankélévitch : L'ironie ; 2e éd. P.U.F – Paris 1950. p. ٧٧.

82 David Ball : " La définition Ironique " ; Revue de Littérature Comparée . Lib. M. Didier . N° 3. 1976. p ٢١

الذّم بما يشبه المدح astéisme، وقلب المعنى antiphrase، والغلو hyperbole، والتّورية litote، وتظاهر المتكلم بالصّمت ... prétérition

فأمام هذا التّداخل التّناقضي، والتّفاعل التّضادي: تتجلّى ذهنياً أبعاد السّمات والقرائن الخفية، أو التي تبدو وكأنّها خفية، بيد أنّها . في حقيقة الأمر . موجودة ومعاشة ، ولها أثرها في الفرد والمجتمع.. لنتأمل النّصوص التّالية:

"برنامج حكومي"

. قطة ! وتنبحين؟

ـ تنمية.

ـ؟؟؟

ـ جرب أن تراني بأذنك! ثم تسمعني بعينك ! ما محصلة الإدراك؟

ـ ازدواج!

ـ تماماً.

ـ يمكنك الآن أن تتذوق عذوبة البحر.

"مائدة"

كلّما أوشك على الانتهاء من رسم الدّجاجة، تصارع الصّغار على التهام فخذها. انزعجت الدجاجة ونهضت تعدو بخطى عرجاء.

"أفق"

إنّهم يقتلون الأطفال:

أوقفوا العقارب!

يهمون بالرّكض.. يتعثرون في اللّدغات.

تزداد في أمامهم .. شساعة صحراء الأيّام.

ـ السّخرية تبنى على أساس لغوي يعتمد قدراً من الذّكاء الفنّي، والتّوظيف البلاغي: المجاز، الاستعارة (التّهكمية)، الكناية: (التّعريض، التّلويح، الرّمز، الإيماء، الإيهام)، التّضاد، الإغراق، المبالغة، التشبيه، فضلا أن تكون لغة السّرد مناسبة للحال والمقام، لا لتعطي صورة واقعية ولكن لتحافظ على جوهر الفكرة، والفكرة بخاصّة.. "إنها لغة الانحياز "الموضوعي" للأصوَب، ورؤية مغايرة تنسكب في لغة مضاعَفة تجابه لغة الهُجنة والتّعتيم والمغالطة، وتحاصر بلاغة المكرور والمألوف، لأنها أقوم المسالك إلى أبجدية التّصحيح فسؤالها، إذن، هو سؤال الكتابة المشاكِسة المخالِفة والمختلفة المتربصة بالنّمطي والمنمط والمحنط من الأقاويل، من عبر إستراتيجية خطابية استنهاضية ومناهِضة [٨٣]

---

83 ـ ذاكر، عبد النبي: "استراتيجيات السخرية في رواية إميلشيل"، فصول. م١٢. ع ٢. ١٩٩٣.ص٣١٧.

وفضلا عن ذلك فهي: "ترقى بالفكاهة إلى المستوى الأكثر ذكاء ولباقة، فتجعل لها معنى، وتعطيها قدرة خاصّة على أن يكون لها هدف، وأن تخدم هذا الهدف، وأن تحتال لتحقيقه، وأن تكون لها إمكانية التّأثير. وهي لذلك تتّخذ مادتها من العيوب والمثالب التي لا تطيق لها وجوداً، ولا ترضى بأن تتركها تعيش في سلام وأمان، دون أن تدقّ عليها دقاً خفيفاً أو ثقيلا، حتّى تُنبِّه إليها أو تنبّه فيها عوامل المقاومة وتثير الرّغبة في الانتصار عليها "(٨٤)

وهذا ما نلمسه في قصص السّخرية عند القاص شريف عابدين، سواء في مجموعة "سياج العطر" أو في باقي مجموعاته القصصية. ذاك أنّ أسلوبه في السّخرية السّوداء لا يعمد إلى تصوير الواقع، وإنّما يعيد صياغته كما يراه، ويحسّه، ويتفاعل معه.. ومن ثم تتجلى الغرائبية أحياناً، والإبهام أحياناً أخرى، ما يتطلب جهداً في الفهم والتّأويل، وبخاصّة في توظيف بعض المحسنات السّابق ذكرها، فضلا عن تكبير ما حكمه التّصغير، أو العكس تصغير ما حكمه التّكبير، وتعظيم ما حقّه التّحقير، أو تحقير ما حكمه التّعظيم.. في نطاق ما تجبره، وتفرضه الأنظمة السّياسية، والظّواهر الاجتماعية المختلفة.. التي جعلت المبدع السّاخر، ومن خلال كتابة القاص شريف عابدين، يملك الكثير ممّا يقوله، أو يسمح به البوح الصادق..

---

84 - الموّال، حامد عبده: السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢. ص١٦.

قال حسين الرّاوي معبراً عن حالة الكاتب العربي السّاخر: "ساهمت الأنظمة العربية القمعية بأجهزتها ومخبريها وسياطها وسجونها وأصفادها وتخلّفها في ظهور فنّ الكتابة السّاخرة وانتشارها في الوطن العربي، ولا مبالغة لو قلت أنّ كاتباً عربياً واحداً يكتب السّخرية الحقيقية يعدل كلّ كُتاب أوروبا السّاخرين، لأنّ الكاتب العربي يذوق مُرّ الخيبات والخذلان والانكسار والضّعف كإنسان عربي ليل نهار من المحيط إلى الخليج، ولأنّ سياسة القهر وتكميم الأفواه والطبقية والمحسوبية وضياع الحقوق كلّها صقلت الكاتب العربي، وبالذّات ذلك الكاتب الذي راح يغمس رأس قلمه في قلب وجعه ليكتب سخريته بألوان حزنه وألمه وضيقه وشتاته، وصدق الماغوط حينما سُئل ذات مرّة عن ماهية السّخرية؟ فأجاب: «إن السّخرية هي ذروة الألم (٨٥) "

خلاصة: إنّ الصّورة السّردية في قصص القاص شريف عابدين، تختلف اختلافاً فنياً من غرض لأخر، وكأنّ الغرض/الفكرة تحكم في أبعاد الصورة وتلاوينها، وحجيتها وبلاغتها. وهي في السّخرية السّوداء أبلغ، وأمتع.. وذلك يعود لعدّة أسباب نجملها في التّالي:

١ ـ أسباب موضوعية:

---

85 . http://roo7.net/index.php?news=108

ـ فلا جدال ولا خلاف أنّ السّخرية ظاهرة إنسانية، حقاً، لا أحد يجزم كيف كانت البداية، ولا كيف تأتّى الاستمرارُ والنّمو.. فمنذ أن كان الإنسان وهو يعبّر عمّا يختلجه من مشاعر متناقضة إنْ بالصّوت أو الكلمة، أو الرّسم والصّورة، الحركة والتّقليد، أو الكتابة.. تعدّدت الأساليب والطّرائق، ولكنّها في نهاية المطاف فكلّها: سخرية.

ـ مادامت السّخرية في ارتباط بالضّحك، والدّعابة والهزل، والتّهكم وإنْ كان هذا ما يبدو ظاهرياً وبخاصّة في الأدب، ففي ذلك نوع من التّنفيس على الإنسان الذي داهمته الحياة بمشاكلها وأتعابها، وأوزارها ومسؤولياتها.. فضلا عن إحباطاتها ونوازلها التي لا تعرف نهاية إلا بانتهاء حياته.. فالسّخرية «دورها في تجديد النّشاط النّفسي، والتّرويح الجماعي. فتنشر التّفاؤل، وتثري الإيمان بالمستقبل، وتقوّي طاقات الإنسان بالثّقة»(٨٦)

ـ لا يمكن تصور خطاب ساخر دون أنْ يتضمّن وخزات نقدية، بل هو في المعتقد السّائد عند كلّ الشّعوب، أنّ السّخرية متضمنة للنّقد ولهذا تتأسّس لغة السّخرية، كما يؤكد ذلك رادو إنيشكو (Radu Enescu) في

---

[86] ـ الحوّال، حامد عبده: السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢. ص٣٥.

دراسة هامّة له حول القيمة النّقدية للسّخرية، على مسلّمةِ تنافُرِ التقدير والقضية[87]

٢ ـ أسباب ذاتية:

ـ ليس كلّ كاتب قادر على توظيف هذا الأسلوب، فقد يكون القاص قاصاً ولكن يخلو أسلوبه من السّخرية، وقد يحاول إمّا رغبة منه، أو بدافع تلقائي.. فلا يستطيع بناء سخرية فنّية مؤثرة وفاعلة.. وقد يسقط في لغط الهجاء التّقريري، فالهجاء بقوته التّقريرية: «أدب الغضب المباشر، والثّورة المكشوفة»[88] وليس هو بالضّبط، السّخرية التي تعتمد بلاغة قلبِ المعنى (antiphrase).. كما عرفها (معجم أُكسفورد الوجيز): «إنّ السّخرية تعبير عن معنى بلُغة ذات نزوع متعارِض أو مختلف. وهي على الخصوص تظاهُرٌ بتبني وجهة نظر أخرى في نبرة تستهدف الهزْء. وهي استعمال للغة يكون له معنى باطنياً للمستمعين المفضّلين، ومعنى سطحيا للأشخاص المعنيين.» [89]

---

87 ـ Radu Enescu : " Valeur et Substance Critique de L'ironie " ; Cahiers Roumains D'études Littéraires . éd. Univers , Bucarest , N° 4. 1974. p 8 de l'article.

88 ـ حمزة، عبد اللطيف: حكم قراقوش، سلسلة الهلال، دار الهلال، ع٣٧٤، فبراير ١٩٨٢، ص٨٣.

89 ـ D.J. Enright : The Alluring Problem An Essay on Irony ; Oxford – New York, Oxford University Press 1986.P

أمّا القاص شريف عابدين، فقد توفر له من الاستعداد الذّاتي ما جعل صور السّخرية تنثال في مجامعه القصصية وكأنّها تتدفق من نبع ثرّ، لا ينضب . باعتبارها كأسلوب فني بلاغي، وإستراتيجية خِطابية حجاجية..

- وقد يبدو بناء الصّورة السّردية للسّخرية سهلا، بل قد يجادل غافل أنّ السّخرية قد تكون من نكتة أو لفظة ما... ومسألة الاستسهال غطّت ضروب الفن بشكل لافت، الشّيء الذي أفرز إبداعاً هلامياً، لا يمت للإبداع إلا بالاسم. فالقاص السّاخر يتمتّع بذهنية خاصّة ومزاج نفسي يساعد على التّعامل الفنّي ومقتضيات الفعل السّخري المؤثر، وهو أيضاً مبدع على مستوى اللّغة، والتّراكيب، وأنساق الجمل، ماهر في تلوينات البلاغة وضروبها.. وهي ملكة لا تتوفر لكلّ كاتب، بل في ذلك فليتنافس المتنافسون.. والقاص شريف عابدين . على الرّغم من تكوينه العلمي كطبيب . كان له حذق باللّغة وتراكيبها، ودراية بمحسناتها وبلاغتها. وفضلا عن ذلك تمتعه بثقافة متنوعة علمية وأدبية وبذكاء فنّي في اختيار تيماته وأفكاره، وحسن التّعبير عنها.. في معظم ما قرأنا له.. الشّيء الذي يجعل الصّورة السّردية في إبداعه القصصي تستدعي ذكاء المتلقي ونباهته، وحسن تتبعه، وعمق قراءته...

- وعندما نتحدث عن الصّورة السّردية في مجال السّخرية لدى القاص شريف عابدين لا نعني فقط وجودها الذّاتي، بل نعني أيضاً أنّ القاص ومن خلال إبداعه القصصي تفهّم دور السّخرية في العمق، على أنّها مؤثّرة،

وغير بريئة، ولكن ـ وهذا هو الأساس ـ في مجال الإبداع، ليست من أجل التّفكه والتّندر، أو القذف والتّجريح والاستهزاء.. ولكنّها وسيلة فنّية للإشعار والتّنبيه، ظاهرها شيء، وباطنها من قبله الحكمة والتّبصر؛ فهي بلاغياً صورة للكناية. تبطن أكثر ممّا تظهر بتلميحاتها، وإشاراتها في نقد المجتمع وسيرورته في ظلّ السّلطة.. "المتهكّم لا يتهكم إلا للإيحاء بالحقيقة" [٩٠].. الصّورة السّردية للسّخرية في قصص شريف عابدين ليست ترفاً فنياً، أو ذهنيا، بل هي أسلوب مُعالجة واقع عليل، وذلك بكشف معضلاتها، الظّاهر منها والخَفي، والطارئ والمتأصّل...

ـ كما يبدو للدّارس، والمتلقي عموماً من خلال نصوص شريف عابدين أنّ القاص يقيم الفرق بين "السّخرية" و"الأدب السّاخر"؛ فالسخرية: لغة (الاستهزاء ـ هزأ به) [٩١] أمّا في الاصطلاح: فن من فنون الفكاهة، وأسلوب من أساليب التّعبير عن الواقع الإنساني والاجتماعي والسياسي [٩٢] بعين هازلة لا تخلو من النّقد فيعبر بها الشّخص على عكس ما يقصده في حالة تهكم واستهزاء[٩٣]، لهذا جاءت الصّورة

---

90 ـ صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني- بيروت ١٩٨٢، ص٣٥٦

91 ـ ابن منظور، لسان العرب، مادة سخرو الفيروز آبادي ، المحيط ، فصل "السين" باب "الراء"

92 ـ رياض قميحة، الفكاهة في الأدب الأندلسي ص/ ٨

93 ـ صادق إبراهيم كاوري، السخرية في الشعر العربي المعاصر، مجلة "المعرفة" ص/٩٧

السّردية للسّخرية معبرة فنياً ودلالياً، بعيدة بعداً كبيراً عن المنطوق اللّغوي للكلمة.

قال د. عبد النبي ذاكر: "السخرية ملمح أسلوبي حجاجي مبطَّن يستهدف توريط المتلقي في شَرَك صِدقية (Véridicité) المَقول، والإيهام باحتمالية المنقول. ولامجال لفهم ذلك إلا باستبطان السّخرية نفسها كمحسِّن بلاغي، وكتقنية كتابية حجاجية تتوخى تمرير "حقيقتها" وتسويغها في سياق تواصلي يؤطِّر الكتابة والمكتوب له: (الخطاب والمخاطَب)" (٩٤)

---

[94] ـ عبد النبي ذاكر، السخرية والحجاج

http://www.minculture.gov.ma/index.php?option=com_content&id=297:abdenbi-dakir-ironie-et-argumentation&Itemid=153

الصّورة السّردية للرّجل والمرأة

في قصص شريف عابدين

قبل الخوض في قصص محموعة "رجل وامرأة" للقاص شريف عابدين. أشير إلى أنّ الانسان بؤرة انشغاله، ومحط اهتمامه، وما الإنسان . في كتابته . إلا علاقات مترابطة، تنسج الحياة الاجتماعية، بكلّ مقوماتها، وأبعادها، في فضاءات الزّمن: الماضي والحاضر والمستقبل.. ومن ذلك "الرّجل والمرأة" بصفتهما عمادا الأسرة، ونشأتها، وترابطها، واستمراره.. حقاً، ليس هذا بالخاصية المميزة التي تنفرد بها كتابة شريف عابدين، ذلك أنّ معظم القصص والحكايا التي تروى تدور حول "الرّجل والمرأة ".. إنّما المميز في الأمر ليس ما ينجم عن علاقتهما الأسروية، والاجتماعية، ولكن الإحساس بمدى الفرق العقلي، والفكري، والتّفاعلي بينهما، وصورته السّردية، وكيف تمّ التّعبير عنها؟

١ ـ الفرق بين الجنسين: الرّجل والمرأة.

مازال، وإلى وقتنا الحاضر، من يظن ألا فرق بين الجنسين: الرجل والمرأة، غير أنّ الأبحاث الاجتماعية، والنّفسية أثبتت بما لا يقبل الجدل،

أنّ هناك فروقا في تركيبة دماغ الرّجل والمرأة، الشيء الذي ينجم عنه خلافات، واضطرابات، تستفحل وتنمو نتيجة عدم الوعي بها، وإدراك حقيقتها، وبخاصّة في مجتمعاتنا العربية، أمّا في الغرب ـ وعلى العكس من ذلك ـ هناك وعي وتوعية قبل الزّواج وبعده.. حقاً أنّ الوعي بالظّاهرة لم يمنع الطلاق، ولكنه خفّف من وطأته. وشتّان بين الإدراك وعدمه (٩٥)؛ فعلى سبيل المثال:

ـ المرأة تملك القدرة على القيام بمهام مختلفة في ذات الوقت الشّيء الذي لا يطيقه الرّجل.

ـ من السّهل على المرأة تعلّم اللّغات، الشّيء الذي يتعلّمه الرّجل بصعوبة ملحوظة.

ـ المرأة لا تميل إلى التّحليل، بينما الرّجل يمتلك مهارات في ذلك.

ـ المرأة تستطيع الكذب بحضور الرجل وتنجح في ذلك، بينما يفشل الرّجل أن يكذب بحضورها، لأنّ عقل المرأة يمكنه ملاحظة ٧٠%

95 . للتوسع في ذلك انظر الرابط : دماغ الرجل ودماغ المرأة إختلاف لأجل التكامل
http://www.ruoaa.com/2014/03/man-and-woman-s-brain-difference-for-integration.html#ixzz3az6yET62

من تعابير الوجه و٢٠% من لغة الجسد، و١٠% من حركة الشّفاه، الشيء الذي لا يملكه الرّجل.

- في السياقة الرّجل يقود بسرعة وقد يتفادى عوائق الطّريق بتفكير سريع، العكس عند المرأة، فقد يلزمها وقت لإدراك العائق والتّفكير فيه.

- في وجود مشاكل عقل، الرجل يصنفها، ويبحث لها عن حل، المرأة غالباً عقلها لا يصنّف، وغالباً ما تستعين بالآخر، أو تبحث عن شخص يستمع إليها، ففي بَوحها تجد راحتها.

- غالبا ما يريد الرّجل المال، والمنصب، والنّجاح وإيجاد الحلول للمشاكل، بينما تريد المرأة الحب، والعلاقات الاجتماعية، والأسرية النّاجحة.

- المرأة لا تركز في عملها إن لم تكن سعيدة في علاقتها. والرّجل لا يستطيع التّركيز في علاقته إن لم يكن سعيداً في عمله.

- المرأة لمّاحة في حديثها، بينما الرّجل مباشر في الغالب.

ـ المرأة تحبّ الثّرثرة، وغالبا بدون تفكير، الرّجل مقل، ويفكر غالباً فيما يقول. (٩٦)

ـ إنّ دماغ المرأة ينفعل انفعالا أقوى من دماغ الرّجل بالصّور العاطفية، التي تبقى محفوظة في ذاكرة المرأة أكثر ممّا تبقى في ذاكرة الرّجل (٩٧)

ليست هذه الملاحظات منقصة للمرأة، وإنّما هي خصائص دماغها الذي حباها الله به والتي توصلت إليها أبحاث ودراسات علمية في مختلف أرجاء العالم، والتي كلّها أصرت على اختلاف دماغي الرّجل والمرأة، كما أصرّت على أنّ مسألة الاختلاف كميائية ووظيفية، وهي مسألة تكامل نفعية، رغم ما يبدو من خلاف. وصدق الله العظيم: (ليس الذّكر كالأنثى) آل عمران /٣٦، فكلٌّ وما أُهل له...

٢ ـ فكر الاختلاف بين الجنسين: الرّجل والمرأة.

---

[96] ـ انظر مزيدا من التفصيل في الرابط:

http://kaheel7.com/pdetails.php?id=660&ft=22

[97] ـ انظر مزيدا من التفصيل في الرابط

http://elaph.com/Web/LifeStyle/2015/1/976336.html#sthash.odob5XHN.dpuf

إنّ موضوع الرّجل والمرأة يدخل في إطار خطاب الاختلاف بين الجنسين، ولقد ظلّ هذا الخطاب متعثراً، ملتبساً خجولا ردحاً من الزّمن. ولكن فلاسفة الغرب أماطوا اللثام عن ذلك، واعتبروا الزّمن زمن اختلاف جنسي طبيعي. ثقافي، وانشغلوا بذلك كما لو لم يفعلوا من قبل، فواقع الإنسان لن يتغير أو يتبدل إلا بوجود هذا الانشغال الذي من المفروض أن ينصبّ على واقع الرّجل والمرأة وهويتهما (مَنْ أكون؟) وعلاقتهما وحقيقة اختلافهما الجنسي؛ هذا يعني، البحث عن الذّات، وهي مسألة قديمة قدم الفلسفة.. قال سقراط في محاولة الدّفاع «فحياة بدون فحص لا تستحق أن تعاش» وقال: أرنست كاسيرر «فالإنسان هو هذا المخلوق الذي هو دائماً في بحث عن ذاته، والذي هو في كلّ لحظة مطالب بالفحص الدّقيق لشروط وجوده. ولعلّ هذا النّوع من الفحص، هذا الموقف النّقدي تجاه الحياة الإنسانية هو الذي يمنحه قيمته.([٩٨])»

ولعلّ إدراك القيمة الذّاتية، ووعي الآخر بها، يخفّف من غلواء الصّراع، والعنف:«ونعتقد أنّ مظاهر العنف التي نعاينها، مثلا، على مستوى العلاقات بين الجنسين، والتي تستهدف المرأة في الغالب، مردّها بالأساس إلى جهل بحقيقة الذّات والغير، وبطبيعة العلاقات القائمة بينهما. فمعنى العنف

---

[98] Ernst cassirer « Essai sur l homme » éd minuit- tr.norbert massa- paris - p-1975-١٩ وهناك باحثات في الموضوع ومنهن:

Geneviève. fraisse s . agacinski Françoise collin. Luce irigaray isabelle, krier ,Luisa muraro

الأساسي هو عدم الاعتراف بالآخر. أي جهل بطبيعة الآخر، أو هو معرفة معينة به، قائمة على موروث ذهني جاهز. وليس هناك أفضل من الفلسفة لتحريرنا من سلطة الموروث الذّهني ومن بادئ الرأي ([٩٩])» .

ومن ذلك إشراقات كلّ من نتشه في (مجاوزة الميتافيزيقا) وامتدادها إلى هايدغر، ودلوز ليوطار، وبلانشو، وجاك دريدا... الشيء الذي أدى إلى تقويض مركزية: القضيب، العقل، الذات، الصّوت.. وشجع الحركات النّسائية في الغرب في أن تتّخذ فلسفة الاختلاف مرجعية فكرية..

٣ ـ الصّور السّردية للرّجل والمرأة

٣ / ١ صورة عجز/خجل العاشق.

ما دام هناك خلاف بين الجنسين أقرّته الأبحاث العلمية، وانشغلت به الفلسفة في إطار الخلاف الجنسي، فلا غرو أن ينشغل به السّرد في مجال القصّة، والقصّة القصيرة جداً بخاصّة، وذلك من خلال الصّورة السّردية لكلّ من الرّجل والمرأة. في المجموعة القصصية "رجل وامرأة " للقاص شريف عابدين؛ ففي نص "جدال" ص/١٥٩

---

[99] ـ فوزي بوخريص: http://www.aljabriabed.net/n79_01boukriss.%281%29.htm

"ستبتسم، وأكاد أخمن ما وراءها..

وحين تستدير مودعة، سأنجذب إلى النّافذة..

وفي اللّحظة التي تلتفت خلفها وترمقني ملوحة بالنّظرة الموجعة.. سأسارع بإسدال ستائري البيضاء، ثمّ أنهار فوق المقعد، مؤكداً لنفسي.. أنّها لم ترني!"

رجل، يعيش قصة غرام وإعجاب صامت، يتابع المرأة من خلال نافذة، يعلم أنّها ستبتسم، ويكاد يتنبأ ما وراء هذه الابتسامة، وحين تستدير مودّعة، ينجذب إلى النّافذة أكثر فأكثر كأنّه لا يريدها أن تغادر، فمتعته الصّامتة تتحقّق بحضورها، بابتسامها، ولكنّها انصرفت وفي لحظة التفتت خلفها، ورمقته بنظرة موجعة في اندهاش، وريبة وتساؤل.. ما جعله يضطرب ويسرع بإسدال ستائره البيضاء! (هل تحيل إلى رايته البيضاء؟) ليبقى ثاويا خلفها، ثمّ ينهار فوق مقعده، وحتّى يتخلّص من اضطرابه، ووخز نظراتها الموجعة. يوهم نفسه أنّها لم تره؛ فنحن أمام صورة رجل يحب من بعيد، ويجد متعته، ولا يجرؤ أن يفعل أكثر من ذلك، فهل هو خوف، أم تردّد وضعف؟ أم ترى كلّ ذلك... عموماً، هي تشعر به.. لهذا حدجته بنظرة موجعة.

وربما كان على العكس من ذلك، معجب بها، يتابعها من بعيد، ويعرف عنها أشياء، جعلته يتنبأ، ويخمّن، ويقرأ ابتسامتها.. ولكنّه عاشق خجول، ومن النّساء من لا يرتحن لعاشق خجول، ويرغبن في الرّجل الجرّئ، حتّى

تشعـرن برجولته، وحمايته.. وهناك نساء على العكس من ذلك يملن للرّجل الخجول، فهو بالنّسبة لهن أكثر رصانة، ومحافظة، وارتباطا بالعادات، والتّقاليد، بعيداً عن التّهور والخيانة.. ولكن علم النّفس، والتّحليل النّفسي يجد إشكالا في معاشرة الشاب الخجول، دون معرفة مزاجه النّفسي الرّهيف جداً، والسّريع التّأثر والانفعال **Passion** والميل في الغالب إلى اللا تجانس **L'hétérogénéité** فمثلا:

- لا يرتاح للكلام في الحب ومغريات الجسد؛ فذلك يجعل جبينه يتفصّد عرقاً

- لا يطيق الحديث عنه بخاصّة في جو حميمي..

- ينفر من المبالغة والمدح والإطراء؛ فكلّ ذلك يَحمله على الخجل الشّديد، والارتباك..

- يتفادى التّفاصيل خوفاً من الوقوع في الأخطاء.

- يتجنب المواجهة، ويفضل الابتعاد والمواربة..

- يجد في شجاعة وجرأة الآخر، وقاحة وقلّة أدب.. تستدعي النّفور والابتعاد..

- شعوره بالنّقص - ولو كان وهميا - يجعله يميل للعزلة والانطواء.

- حبّه للآخر - في الغالب - يكون من بعيد.. ويجد فيه لذّة ومتعة.

هذه الصّفات، منها ما كشف عنها النّص، ومنها ما لمّح إليها، ومنها ما يمكن استنباطه، لأنّ العوامل في ترابط فيما بينها كلّ ويستدعي ما يليه، أو ما هو نتيجة له.. والعملية في النّهاية نسيج محكم البناء لصورة سردية لعاشق خجول، متردّد، خائف يوهم نفسه ـ خطأ ـ أنّ الاختفاء وراء ستائر النافذة سيحجب شخصيته.

١/٣ الصّورة السّردية للبساطة

قال ليوناردو دافنشي: "البساطة هي كمال التّعقيد "

"Simplicity is the ultimate of sophistication"، وإذا أردنا أن نعرف ذلك، نعود إلى أنفسنا، هل منّا من يكره البساطة والدّعوة إليها والثّناء عليها؟ أكاد أجزم أنّنا نتفق أنّ البساطة لا خلاف حولها.. ولكن ذلك مجرد كلام ليس إلا، ففي الواقع المعيش، لا يقنع أحد بحدود البساطة، وذاك وجهها المعقد الذي لا يقرّ به أحد، بل عنده ينقطع حبل الكلام.

البساطة خُلق كريم أساسها الواقعية والوضوح، وموضعها بين التّكلف واللا مبالاة: فإن كلّ من يكلّف نفسه ما لا يطيق، وما لا قدرة له عليه، فهو أبعد من البساطة، وأقرب إلى العُجب، والغرور، والمبالغة، وكلّ من يعتمد اللامبالاة رغبة في البساطة فهو يسلك الطريق الخطأ، لأنّه أقرب إلى جفاف البخل والتّقتير منه إلى البساطة.. وما دام الزّمان، استحكمته

عادات وتقاليد وأعراف.. أصبح التّكلف له صبغة، والتّمظهر آية وميزة.. فابتعدت البساطة عن مفهومها الأخلاقي، بل شتّان بينها وبين مفهومها الدّيني([100]).. ومن ذلك نص "عائلة بسيطة" ص/١٦٢

"يقابله والدها بأسنان مصطبغة، متباهياً: تعليم أساسي! ثم يستدرك: لكنّها عاطلة منذ تخرجت! يعلق: أعرف يا عمي، لكم عانيت بعد الليسانس! بالكاد وظيفة مؤقتة، في مدرسة خاصّة!
يزهو الأب: عمل حر! مثلي تماماً! أعمل في مقهى! تدخل الأم بثياب رثّة: اترك لنا كلماتك المفتاحية، لنتحرى عنك في الجوجل"

- صورة الأب "أسنان مصطبغة، عمل حر، يعمل في مقهى" - صورة الأم : "ثياب رثة" - صورة الخطيبة/البنت: "تعليم أساسي، عاطلة منذ تخرجت" - صورة الخطيب: "عانى بعد الليسانس! بالكاد وظيفة مؤقتة في مدرسة خاصة!" الأب والأم والبنت/ الخطية، والشّاب/ الخطيب.. كلّهم يتّسمون ببساطة العيش، والحالة الاجتماعية دون المتوسطة. ولكن هذا لم

---

[100] - عن أبي هريرة رضي الله عنه، قال: - جَاء رجلٌ إلى رَسولِ الله صَلى الله عليهِ وسَلمِ فقالَ: إنّي مجهُود، فأرسلَ إلى بعضِ نِسائهِ، فقالتْ : والذي بعثكَ بالحقّ! مَا عندِي إلا ماءٌ، ثُم أرسلَ إلى الأخرى، فقالتْ مِثل ذلكَ حَتى قُلن كلُّهن مثلَ ذلك: لا، والذي بعثكَ بالحق ! ما عِندي إلا مَاء، فقالَ :"مَن يُضيف هذا، الليلة، رحمهُ الله" فقام رجلٌ مِن الأنصَار فقال: - أنا، يا رسولَ الله! فانطلقَ بِهِ إلى رَحله، فقال لامرأتهِ: - هل عندكِ شيءٌ؟ قالت :- لا، إلا قوتَ صِبيَتي، قال :- فعلّليهم بشيء، فإذا دخلَ ضَيفُنا فأطفئي السّراج وأريه أنّا نَأكل، فإذا أهوى ليأكل فقُومي إلى السراج حتى تُطفئيه، قال: فقعَدوا وأكلَ الضيفُ، فلمّا أصبحَ غَدا إلى النّبي صَلى الله عليهِ وسلمَ فقَال:"قد عَجبَ الله مِن صَنيعُكما بضَيفِكُما الليلة" رواه مسلم ٥٣٢٧

يمنع الأم ذات الثياب الرثّة، أن تقول لخطيب ابنتها: "اترك لنا كلماتك المفتاحية، لنتحرى عنك في الجوجل"؛ التّحري في مثل هذه الأمور الاجتماعية محمود ومشروع، فالمسألة مسألة حياة، وبناء أسرة ، ومسؤولية.. لكن ما ورد في القفلة، يوشي بالمفارقة؛ في التناقض بين المستويين الواقعي البسيط والتعبيري المتقدم للمرأة. ربما أراد القاص من ذلك لفتة رمزية للعصر ومستجداته الالكترونية، التي - ولا شك - عوضت أشياء كثيرة، واستعان بها الجميع، الشيء الذي جعل مفهوم البساطة نفسها في حاجة إلى مراجعة.. وإعادة نظر..

٣/٣ الصّورة السّردية للتّجميل.

لا خلاف أن المرأة لا يمكن أن تستغني عن التّجميل، بل التّجميل من إبداعها وأساسياتها، لأنّها تؤمن إيمان العجائز لا الثقافة، ولا الجاه، ولا المال يغني عن الجمال، بل توظف كلّ ذلك وأكثر في اكتساب الجمال، عن طريق التّجميل.. الشيء الذي لا يأبه به الرجل كثيراً، إلا في حالات خاصّة، تعود لبعض المخنثين، أو الذين لهم ميول جينية للتّأنيث؛ فالمرأة ترتاح نفسياً للأناقة والجمال. ومن تمّ كان فنّ التجميل Cosmetology، وحين يوصف بالفن، فهذا يعني أنّه كباقي الفنون، ليس في إمكان الجميع، ومن تمّ لا بدّ من جهد ودراسة وإبداع وممارسة.. لأنّ المسألة أبعد من أنْ

نتصور ونحن خارج دائرة هذا الفن. الذي يستهوي المرأة بخاصّة، فمجال التّجميل حافل بالأسرار.

- مادامت بشرة المرآة سرّ جمالها، ينبغي عدم إهمال بقايا "المكياج"

- معرفة نوع البشرة: دهنية، أم جافة، أم حسّاسة.. كلّ ذلك يتطلب نوعاً خاصاً من الماكياج.

- عدم النّوم "بالمكياج"

- كلّ امرأة جميلة، فقط ينبغي أن تعرف كيف تبرز ذلك بلمسات لطيفة خفيفة

- ومن الأسرار: كيفية تصغير الأنف، وتوسيع العينين، وتكبير الشّفتين، وما يلائم البشرة الداكنة السّمراء، والبشرة الفاتحة، ووضع الأقنعة، وفترة راحة البشرة.. عدم إهمال نظافة أدوات التزيين، قبل الاستعمال وبعده...

فهذه التلميحات تبعث إحساساً بقواعد هذا الفن، الذي يحافظ على رونق النّضارة والحسن الذي تأمله كلّ امرأة، ويعشقه في المرأة كلّ رجل..

ولكن إذا كان بيد غير خبيرة، ولا ملمة بقواعده؛ فالنتيجة لن تؤدي إلى

التّجميل ورضا النّفس، بل قد تؤدي إلى العكس من ذلك، كما هو الشّأن في جميع الفنون التي نتعاطاها بدون علم ولا دراية؛ فنأتي بما هو ليس فناً، ولا يمكن أن يعد كذلك..

وفي مجموعة "رجل وامرأة" من المجموعة الكاملة للقاص شريف عابدين نجد نصاً في هذا الاتجاه "تلك المرأة" ص/١٦٤

"أنهكها هوس التّجميل، لم تقتنع! حين كثفت الماكياج، بدت كلوحة مرسومة، لم ترق لها.. دوى صراخها. تباً لهذه المرآة! وقذفتها بالأدوات! كتب عليها أحمر الشفاه: ليست هذه!"

- صورة التجميل: (أنهكها هوس التّجميل،لم تقتنع)، (حين كثّفت الماكياج، بدت كلوحة مرسومة، لم ترق لها) فالصورة توضح هوساً بالتّجميل، ولكن عن غير دراية ولا علم (كثفت الماكياج) فبدا ذلك مصطنعاً، ولا يحتوي على تمويه تجميلي، يشعر النّاظر بطبيعية ما يرى.. وقد تبينت ذلك حين: (بدت كلوحة مرسومة) ما جعلها تنفعل وتغضب ف (دوى صراخها). ولكن يبدو ذلك نوع من التنفيس عن نفسها المغتاظة، القلقة، المضطربة.. فبدل أن تحمل نفسها سوء ما فعلت، حمّلت الإثم للمرآة (تباً لهذه المرآة ! وقذفتها بالأدوات) ويأبى الوعي بذات الشيء إلا أن ينطق أخيراً بشكل رمزي: (كتب عليها أحمر الشفاه: ليست هذه!)

وكيف تكون المِرآة هي السبب، ودورها ـ فقط ـ أن تعكس ما أمامها: بقبحه أو جماله، وليس دورها التجميل؟؟..

٤/٣ الصّورة السّردية للجمال.

قال مصطفى صادق الرافعي "الجمال في نظري جمال مِن ناحيتين: حُسْنه في ذاته، وحسنه في خيالي الذي يجعله أسمى مِنْ ذاته".. لا شك أن (حسنه في خيالي) هـو متعة الجمال، فكلّ متلق يحسّه ويعجب به، ويتأمله وينتشي لرؤيته.. وفي ذلك فليختلف المختلفون، في درجة التّلقي، وعنصر التّأثير والتّملي.. وهذا لا يمنع أنّ كلا ويجد سعادته البكر فيما يرى أو يسمع..لأنّ:"لا شيء غير الجمال بقادر على أن يجعل العالم بأسره سعيداً (١٠١)" فالإنسان مرتبط بالجمال في ذاته وما حوله، بل هو نفسه صانع للجمال ومبدع له ومتفاعل معه.. في كلّ ما يصنع ويؤلّف.. فهل هذا يعني أنّ الجمال في الكائن هو جمال كلّي شامل، أم هو جزء مثير من كلّ/ مُعْظمٍ، قد يكون عادياً، وغير مثير؟ في ذلك اختلفت الآراء، حتّى

---

[101] ـ فريدريك شيلر، في التربية الجمالية، ترجمة وفاء محمد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١ ، ١٩٩١، ص ٢٩٥ .

الفلسفيـة منها ومنذ عهد أفلاطون، الجمـال: "الصلاح والفضيلة" ([102])
بينما يذهب أرسطو إلى "أنّ الجميل سواءً أكان كائناً حيًا أم شيئًا مكونًا من أجزاء ينطوي بالضّرورة على نظام يقوم بين أجزائه ([103])"

وتطـورت الرؤية والفكر الجمالي في العصر الحديث، فهيغل ومَيله إلى التّجريد يـرى الجمال: "هو الفكرة المتصورة كوحدة مباشرة بين المفهوم وواقعه" ويرى أيضًا "أنَ الفكرة هي الجمال الكامل في ذاته" ([104]) .. أمّا كانط فيرى أنّ الجمال "ما يرضى الجميع دون سابق تصحيح أو قاعدة يقاس عليها" ([105]) وعنـده أنّ: "الذّوق يهتدي للجمال دون صورة سابقة لماهيته، فهو شيء مجرد من فكرة المنفعة والفائدة العملية ومن القاعدة التي يقاس عليها، هو جسر بين العقل والحس([106])"

ومع ذلك وإن كان مفهوم "الجمال" يستعصي على التّحديد، ويأبى الحصر والتّوصيف فإنّ "موسوعة المصطلح النّقدي" تقول عنه: "الجمال، شأن جميع الخصال الأخرى التي تمثل أمام الخبرة البشرية، مسألة نسبية، ويصبح تعريفها دون معنى أو فائدة بالقياس إلى صفتها التجريدية. فتعريف الجمال ليس بأكثر العبارات تجريدًا بل بعبارات ملموسة جهد الإمكان

---

102 - روز غريب (النقد الجمالي وأثره في النقد العربي) دار الفكر اللبناني، ط٢، بيروت ١٩٨٣ ص٣٠

103 - أحمد محمود خليل (في النقد الجمالي)، مصدر سابق، ص ٢٥ .

104 - نفسه، ص٢٧

105 - روز غريب (النقد الجمالي وأثره في النقد العربي)، ص ٣٠

106 - نفسه، ص٣١

وإيجاد صيغته لا العالمية، بل الصّيغة التي تعبِر بشكل أكثر كفاءة عن هذا التّصوير أو ذاك، هو هدف من يسعى بحق لدراسة الجماليات (١٠٧)" وفي هذا الصّدد، نجد نصاً في مجموعة "رجل وامرأة" تحت عنوان "اتّصال" ص/١٦٤

" ـ صوتك رائع !

ـ شكراً.

ـ يهمس: يا إلهي ! لو أنّ ملامحها بنفس الجمال..

تصمت.. ثم تنساب دمعة من أذنه.."

صورة الجمال: (صوتك رائع!) وهي صورة جزئية، تخصّ الصّوت وحده. الشّيء الذي جعل البطل يتمنى أن تكون ملامحها بنفس الجمال، بحثاً عن الصّورة المتكاملـة (أفروديت) وإن كان يحدث أن يوازي الصّوت الجميل الحسن البديع، إلا أنّ هذا مُصادفة نادرة، إذ لا يمكن ـ في الغالب ـ أن تجتمع عناصر الجمال، ليقال (كامل الأوصاف) ولكن يحدث أن تعشق الأذن قبل العين، ويحدث أيضاً أن تكون الصّدمة قوية وشديدة، فالصّوت الرخيم الذي نقله الأثير، قد تكون صاحبته لا تنعم بالجمال

---

[107] ـ موسوعة المصطلح النقدي، تأليف مجموعة من الأساتذة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، للمؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت ١٩٨٣، ص٢٧٢ ـ ٢٧٣

المُرتجى، إن لم تكن ذميمة، أو تعاني من معضلة جسدية. وما دمنا نعيش عصر الأنفوميديا ووسائل الاتصال الاجتماعي، فيحدث أن تضع الفتاة صورة ما لوجه يانع جميل، فيعتقد الآخر أنّ من يحاورها هي صاحبة هذه النّضارة والإشراق البَهي.. ويحدث أن تضع بدل صورتها وردة أو أيقونة؛ فيمضي مراسلها وقتاً يصنع ويبدع لها ملامح في غاية الجَمال انطلاقاً من كتابتها، وبوحها، ولطفها.. فيذهب به الخيال بعيداً، حتّى يستقر في خلدهما رسمته مخيلته، ولكن إذا دقّت ساعة الحقيقة سيكتشف وجهاً عادياً جداً، إن لم يكن أقل من ذلك.. ولربّما اكتشف ما هو أدهى وأمر، إذ يجد نفسه كان لعبة شاب متهور يراسله باسم أنثى.

لهذا حين همس البطل: "يا إلهي! لو أنّ ملامحها بنفس الجمال.." تأكدت (هي) أنّ اللّعبة تخطت (الصّوت) إلى الملامح، وأدركت أنّ ذلك لا يساوي، ولا يقارب جمالية صوتها، وأنّ أمنية البطل ذهبت بعيداً، لهذا لازمت الصّمت ولم ترد على همسه، وإن كان غير مباشر؛ فأحسّ البطل بخيبة أمل، وكأنّ تعطل لغة الكلام باح بما لم يبح، وكشف ما لم يُكشف، والصّورة في النّص أيقونة خاصّة مفادها أنّ الجمال انطباع ذهني، ومادام لا يكون متكاملا، فهو في جزئيته الجمالية يحقّق صورة من صور الجمال.

٥/٣ الصّورة السّردية للرجل "النّكدي"

النكدي في معجم المعاني: "شخص من شأنه أن يجلب الهَمَّ والحُزْنَ إلى نفسه وإلى مَنْ حوله" وإن كان كذلك فهو شخص يعاني من وضعية نفسية، فالطبع السليم أميل ما يكون إلى الهدوء والاتزان وحب الطمأنينة والاستقرار، ومحاولة تجنب دواعي القلق، والنّفور، والاضطراب.. وصفة النّكد، أكثر ما تكون في المرأة، لشدّة حساسيتها، ورغبتها الفضولية في معرفة كلّ شيء، دون أن تراعي حدوداً فيما ينبغي وما لا ينبغي في حياة زوجها، الشيء الذي يحفزه هو نفسه على ممارسة النّكد،كردّ فعل، عساه يخمد جمرات النّكد اليومي من زوجته.. ولكن أن يكون الزّوج نكدياً منذ البدء، وربّما من الشّهر الأوّل من الزّواج، فالأمر لا يتعلق بردّ فعل بقدر ما يكون طبعاً متأصّلا، اكتسبه من وسط غير متوازن، وتربية خاطئة، بحكم أنّ الإنسان وعاء لما اكتسب من خبرات، وسلوكات، وتعليمات ترسّخت منذ سنوات فأصبحت كالعقيدة، والنّهج.. يؤمن صاحبها أنّها الصّواب الذي لا يمكن أن يحيد عنه، ولا أن يقبل غيره، الشّيء الذي يجعله في صراع مستمر بين نفسه، ومن يعاشره، فتكون ردّات فعله السّلبية قاسية عليه، وعلى من حوله.. ويمكن توصيف ذلك كالتّالي:

ـ البحث الدّائم على أسباب النّكد وقد تكون أسباباً واهية لا تتطلب نكداً ـ إيجاد متعة في النّكد، على أنه واجد في ذلك رجولته، ونخوته، واعتداده بنفسه وتحقيق غروره ـ قد يلجأ إلى الصّمت والانعزال

والكآبة والعبوس، والتّشاؤم والضّيق؛ فيجلب إلى البيت مأتماً نفسياً، وجواً سوداوياً، فلا يقبل من يسأله عن حاله، ولا من يشاركه في وضعه، ويقاسمه بعضاً من هواجسه، بل يعتبر ذلك سبباً آخر يدفعه للنّكد اللّفظي.. ـ وقد يفتعل النّكد بسبب النّفقة، واعتماد البخل والتّقتير رغم توفر المال، وإلحـاح الضّرورات الأسرية المستعجلة، والتي لا تتطلب تأخيراً ولا انتظاراً.. ـ النّكدي يؤمن برجولة المُستبد و"الحاكم بأمره" فهو كثير الصّراخ وإعطاء الأوامر، والميل إلى التّخويف، والتّهديد، ووجوب تنفيذ ما يرى بدون نقاش أو حوار... ـ النّكدي رجل يعاني من تضخم الأنا، لا يرحب إلا بما يُرضي نفسه وغروره.. ويرغب دوماً في إلقاء المسؤولية على الآخر، لأنّ طبعه ينفر من تحمّلها، بل إن ذلك يجعل منه سبباً في النّكد اليومي... حالة لن تكون إلا نتيجة تربية خاطئة، أفرزت نفسية مضطربة قلقة أنانية.. تجعل عيشها وعيش من يعاشرها حزمة مشاكل، عصية الحل، صعبة الكسر وبوتقة اختناق، يستحيل الخروج منها بسلام، وحياة لا تطاق يحياها المرء كمن يمشي في أرض ملغمة أو مليئـة بالحيات والعقارب، مهما يحاول الحذر ويجتهد في الحيطة فالبلاء له بالمرصاد، فهذه الصّورة السّردية للنّكدي نجدها في أربعة نصوص معبرة من مجموعة "رجل وامرأة" نص "تربّص" ص/١٦٥

"الفارس المغوار، يفيق منتشياً حين يهمّ بالدخول، ينهر مهرته الوديعة

- لم لم تجففي هذه القطرة؟

تهتف في ذهول:

- ستسحم الآن وتغمر الأرضَ المياه!

يزجرها مسفهاً وممسكاً برأسها الصغير:

- ولمْ يجلْ بخاطرك أنّني قد أنزلق أو تنكسر ساقي؟

تهمس في سرّها: - .. يا رب.."

نلاحظ أن الصّورة السّردية للنّكدي تقوم أساساً على الفعل اللّغوي الذي يؤدّي بدوره إلى الفعل السّخري Ironisation [ينهر مهرته الوديعة + لم لم تجففي هذه القطرة؟ + يزجرها مسفهاً وممسكاً برأسها الصغير: ولمْ يجلْ بخاطرك أنّني قد أنزلق أو تنكسر ساقي؟]

النص الثاني: "تصيد" ص/١٦٦

" عندما ألقت زجاجة الدّواء الفارغة عنفها كثيراً..

بعدما توسطت حماته، قبل الصلح. همست في أذنه:

- بالله عليك! ماذا فعلت ابنتي؟

صرخ فيها:

- لم تخبرني أنها فرغت لأشكرها.. أما ساعدت في شفائي؟!"

ويتكرر الفعل اللّغوي والفعل السحري في هذا النص حتّى البنية النّهائية Dénouement: (عندما ألقت زجاجة الدواء الفارغة عنّفها كثيراً ..+ صرخ فيها : لم تخبرني أنها فرغت لآشكرها.. أما ساعدت في شفائي ؟!)

النص الثالث: "تأقلم" ص/١٦٦

"صفعها:

- عليك إعداد ما يروق لي !

تجمّدت خوفاً:

- من أين ؟

ثمّ تداركت نفسها:

- علي أن أفكر في بدائل مناسبة، سأطالع كتابا في فنون الطهي.

لكزها بحذائه :

- وأين الـ ...؟

برأت تماما آلام جسدها.. وبدأت تعد نفسها لطقوس فتح القبر.."

في هذا النص وإن تكرر الفعل اللغوي، واعتماده دون غيره من وسائل التعبير الأخرى: كالرمز والأيقونة والتلميح والإشارة والباروديا La parodie.. وعموما عدم توظيف لغة الإحالة Langage de référence فإنه استبدل أسلوب السخرية بأسلوب العنف والقسوة.. اعتبارا بأنّ الشّخص النّكدي غير مسالم، بل ميّال لكل ما هو عدواني عنيف، لأنه ووفق نفسيته المريضة يجد متعة في ذلك، تحقق ذاته، أو تشعره بذاته، التي لا يجدها إلا في النّكد وما يدعو إليه، وما ينجم عنه... من ممارسة ترتبط برائحة ما. [صفعها + عليك إعداد ما يروق لي + لكزها بحذائه..]

النص الرّابع "الوثيقة" ص/١٦٧

أرجوك:

ينهرها مشمئزاً

يعلو ضجيج تلك النغمة، فيزغرد قلبه، يحتضن الهاتف، يتنهد..

تبكي الطفلة، يمتعض، تسكتها..

تصرخ الطفلة، يتقزز، تكتم أنفاسها..

تنتهي المكالمة، يمط ذراعيه مبتهجاً..

ترفع يدها عن الطفلة.. تكتشف أنها خرست تماماً!

ترنو إليه: لا صوت! ! .. ؟؟

يقذفها بالهاتف! ويغادر!"

نفس الشيء في هذا النص تستمر الدلالة المعجمية، في وصفها للانفعال والتوتر، والاضطراب..[ينهرها مشمئزاً + يمتعض + يتقزز + يقذفها بالهاتف! ويغادر!]

٦/٣ الصورة السّردية للزوجة الأولى

إذا كان هناك حديث عن الزوجة الأولى، فهذا يعني أن هناك أكثر من زوجة واحدة، بل يعني تعدد الزوجات، وهي حالة شرعية يقرها الدين لقوله تعالى: (وإن خفتم ألا تُقسطوا في اليتامى فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة أو ما ملكت أيمانكم ذلك أدنى ألا تعولوا) النساء/٣ . وكما هو ملاحظ من الآية لم يكن التعدد بلا قيد بل لابد من

أ ـ العدل في النفقة والكسوة والمبيت وإن كان هناك تنبيه فيما يخص هذا الشرط من الله عزّ وجل: (ولن تستطيعوا أن تعدلوا بين النساء ولو حرصتم) النساء/١٢٩

ب ـ القدرة على الإنفاق على الزوجات وأبنائه منهن.

وقد يتساءل الإنسان عن الحكمة في التعدد:

أ ـ تكثير عدد الأمة.

ب - عدد النساء يفوق عدد الرجال، ما جعل ظاهرة العنوسة تستفحل بشكل فظيع..

ج - الحروب والأحداث تقضي على الكثير من الرجال.

د - من الرجال من يتمتع بشهوة قوية، ومن ثمّ لا تكفيه امرأة واحدة.

هـ - المرأة تعرف الحيض كل شهر وفي الولادة تبقى في دم النفاس أربعين يوماً، وهي فترة يحرم على الرجل جماع زوجته.

و- وقد تكون الزوجة عاقراً أو لا يمكن معاشرتها لمرضها.

ز - التعدد ليس في الإسلام فقط، بل عرف في اليهودية والمسيحية ولدى أقوام في الجاهلية.

ولعلّ هذا لا يرضي بعض الحداثيين، وبعض الجمعيات النسائية المتحررة التي تجد في التعدد، استغلال الرجل للمرأة، وضياع حقوقها، وعيشها في صراع دائم مع ضرتها، فضلا لما تعانيه من مشاكل نفسية، كالغيرة، وحب تملك الزوج..

وفي مجموعة "رجل وامرأة" نص "اكتشاف متأخر" ص/١٧٣ ينضوي في هذا المسار، ويسجل مدى الصّراع النّفسي الذي تعانيه الزّوجة الأولى، و هي ترى زوجها في أحضان زوجته الثّانية.

"رقًّتا لتحتضنا الهمسات الخافتة، استدارتا لمزيد من الاحتواء استطالتا كي تصبحا أكثر قرباً ، لكن صخب التأوهات ، أصابها بلوثة لا إرادية من الذبذبات المضطربة ! قبضت على أذنيها لاوية معتصرة، و هي تشهق: كفى!.. فخرج زوجها عارياً من بين أحضان عروسه الجديدة! حقّق في بوزها الممتد نحو فراشه بشفاه ممطوطة ممتعضة! جلدتها سياط نظرته، تعثرت في ذيل جلبابها الوحيد، رفسها بعيداً.. تفيق على صوت صهيل ونهيق.."

الصّورة السّردية للزّوجة الأولى، تكاد تؤطر النّص كاملا، إذا استثنينا ما يتعلّق بالزّوج: [فخرج زوجها عارياً من بين أحضان عروسه الجديدة! + حقق في بوزها.. + سياط نظرته + رفسها بعيداً..]

كما أنها تجد تكاملها الفنّي في مسألة التّبئير Focalisation أي جعل العنصر أو المكون بؤرة في السّرد. في إطار قص موضوعي Objectif يتتجه ضمير الغائب، وعملية تأمّل في الصّورة السّردية من خلال النّص، نجدها تثير البعد سيكوسوسيولوجي، لأنّ الأحداث خالفت الرّؤية المحدّدة للتّعدّد، فأثيرت الغيرة، وانتفى التّفاهم والعدل، وأصبحت الأنانية تطغى على النّفوس فكانت المأساة الحتمية (رفسها بعيداً)..

٧/٣ الصّورة السّردية للتّحرش

لا أدري ما يوصف به "التّحرش" وقد أصبح كلمة متداولة، هل هو ظاهرة اجتماعية سيئة؟ أم نقول عنه سلوك فردي مشين؟ أم حالة مرضية نفسية؟ أم نعلي مــن التّوصيف فنعتبره جريمة تستوجب عقاباً جنائياً؟ الذي نعرفه لغوياً أنّ التّحرش: "تقديم مفاتحات جنسيّة، مهينة، وغير مرغوبة، ومنحطّة وملاحظات تمييزيّة" (١٠٨)

ثمّ لماذا تستفحل هذه الظّاهرة في مجتمع عربي محافظ في أغلبه، متمسك بدينه وأخلاقه وقيمه في عمومه؟ ولماذا الظّاهرة ـ بالضّبط ـ تتفاقم موسمياً في أيّام المناسبات والأعياد؟.. هل يعود ذلك لقلّة الإيمان عند البعض؟.. أم غياب الوعي التّربوي وضعف الأخلاق؟.. أم ترى قام الأهالي بواجبهم التربوي ولكن الأبناء صدموا بما في الواقع المتردي؟.. أم ترى المدارس لم تعد تقوم بدورها التّنشيطي والتّربوي بخاصّة؟.. أم ترى تكاليف الزّواج وكيف أصبحت باهظة؟.. وهل ملابس البنات الشّفافة والخليعة، وتسريحات الشّعر والماكياج هي السّبب؟.. ومن المسؤول عن التّحرش طبيعة الرّجل أم مظهر المرأة؟.. وهل التّحرش يخصّ المرأة فقط أم يمسّ الطفل وأحياناً الرجل نفسه أيضاً؟، في شأن هذه الظاهرة التي تخصّ في الغالب الرّجل والمرأة، وردت نصوص قصصية في مجموعة "رجل وامرأة" منها "تلبس" ص/١٧٤

---

108 ـ المعجم الوسيط.

".. الفتاة تصرخ.
من قامت بالتّفتيش إليه تسر:
لم نعثر على شيء أؤكد أنّها لم تسرق!
تأبى خلع ملابسها الدّاخلية.
يتعمد رفع صوته: لا تتركوا مكاناً في جسدها!
ثمّ يقترب منها هامساً بينما تحاول إخفاء عريها:
- يا بنيتي طالما أخفيته في مكان ما!
لم لم تعترفي من البداية؟ دعوها.. ارتدي ملابسك.. خذوا عليها تعهداً بعدم تكرار فعلتها!
ثمّ يتجه إليها: - في انتظارك"

نلاحظ أنّ الصّورة السّردية اعتمدت قصداً على الدّلالة اللّغوية الجنسية:

(تأبى خلع ملابسها الداخلية + لا تتركوا مكانا في جسدها! + تحاول إخفاء عريها + دعوها! .. ارتدي ملابسك + في انتظارك) ولعلّ شبه الجملة (في انتظارك) التي تشكل القفلة **Résolution**، غاية ما يهدف إليه المتحرش، ونهاية إطار الصّورة السّردية..

النص الثاني: "مكافأة" ص/١٧٥

" ـ أعلم كم تحتاجين هذه الوظيفة..

تنتصب واقفة..

ـ تناسبك تماماً..

لا تصدق..

ـ أسرتك فقيرة نعم، لكنها أحسنت تربيتك!

تكاد تبكي..

ـ لا أحد غيرك..

تبتلع لعابها..

ـ كل الشروط تنطبق..

يرفرف قلبها..

ـ تتسلمين الآن؟

تندفع نحوه مقبلة يديه.. ينهض من مكتبه راكضا خلفها:

ـ أنت من يستحق التقبيل!"

ويتكرر الإجراء التّعبيري "Le procès énonciatif " في خيار قصدي "Intentionnel " ومعطى لغوي متدرج نحو الإغراء، يبدو خال من الألفاظ الجنسية، حافل بالإطراء: [أعلم كم تحتاجين هذه الوظيفة..+ تناسبك تماماً ..+ أسرتك فقيرة نعم ، لكنّها أحسنت تربيتك ! + لا أحد غيرك ..+ كل الشروط تنطبق..+ تتسلمين الآن؟] وهكذا تنسج الصّورة

السّردية، بدءًا بلغة الإغراء التي تشكل بداية التّحرش، الذي لم تعه طالبة الوظيفة.. إلا بعد أن قام الموظّف من مكتبه يريد تقبيلها (أنت من يستحق التقبيل).

النص الثالث:"فريسة" ص/١٨٢

" تركض.. تمسح عيناه الطريق..لابدّ أن هناك من يطاردها..

- يا لها من صيد!

يتلمّس المقعد الوثير المجاور:

- يا لسعادتك!

يقترب منها.. تقفز في الحافلة العامّة!"

في النص الثالث، وإن انعدمت الألفاظ الجنسية المباشرة في تأثيث الصّورة السّردية، غير أنّها تركت ظلالها ومؤشرتها الدّالة: [تركض.. + تمسح عيناه الطريق + يا لها من صيد! + يتلمّس المقعد الوثير المجاور: يا لسعادتك! + يقترب منها..] فلم يكن هناك من حل للتخلّص من هذا المتحرش العنيد إلا أن (تُقفز في الحافلة العامّة !)

النص الرابع: "أحوال" ص/١٨٥

"حين يفشل في إثارة اهتمام الفاتنة، يقنع نفسه بأنّها ليست جميلة على الإطلاق! ما أن يهمّ بتجاهلها حتّى يلمح أحدهم يحاول التّحرش بها، يدخل معه في مبارزة سفسطائية حول مفهوم الجمال."

في النص الأخير صورة سردية لمتحرش فاشل، أو كمن يحاول تقليد غيره دون أن يحقّق هدفه، فينقلب خائباً مدعياً أنّ ما كان يرغب فيه لا يستحق منه كلّ ذلك الجهد، وفي ذلك اقتباس من حكاية الثعلب وعنقود العنب، حين فشل في الوصول إليه تركه، وقال في نفسه: إنه عنقود حامض.. كذلك الأمر في هذا النص، لما فشل المتحرش في إثارة اهتمام الفاتنة "أقنع نفسه بأنّها ليست جميلة على الإطلاق"

ولكن ما أن همّ بالمغادرة حتّى لمح أحدهم يتحرش بها، فلم تعد مسألة المغادرة والتّجاهل هي الحل، فمكث ليحاور المتحرش الثاني في مفهوم الجمال؟!

والصّورة السّردية للمتحرش في هذا النّص تطرح أكثر من سؤال:

- لماذا تحرش بالفاتنة لو لم تثر اهتمامه؟
- لماذا فشل في إثارة اهتمامها؟
- لماذا خادع نفسه بأنّها ليست جميلة.. وعلى الإطلاق؟
- لماذا عاد واهتمّ بالموضوع، ولكن من وجهة نظر أخرى؟

- ما دور المتحرش الثّاني؟

- ما علاقة "مفهوم الجمال" بالتّحرش؟

- ....

لا شك أنّ أسئلة أخرى قد تتناسل من هذا، توضح أنّ الصّورة السّردية - هنا - وإن جاءت بألفاظ إشارية، وكأنّها ظلال لمعنى فقد استطاعت أن تؤطر الصّورة في دلالتها الخاصّة في مجال التّحرش..

٨/٣ الصّورة السّردية للتّشفي النّسوي

لغة:" تَشَفِّي مِنَ الأَعْدَاءِ: الشُّعُورُ بِالسُّرُورِ نِكَايَةً مِنْهُمْ، كَأَنَّهُ يَأْخُذُ ثَأْرَهُ مِنهُمْ"(١٠٩).. إنّ ما يقع بين النّاس من خلافات، وصراع يورثهم عداءً وبغضاء، سرعان ما تتطور إلى نفور، وقطيعة قد تستمر طويلا، وربّما بأسباب واهية.. لو صفت النّفوس وهدأت، وعادت إلى صوابها وأنابت، لتبين أنّ الخلاف ما كان ينبغي أن يتطور إلى غضب وانفعال، وتصادم واقتتال؛ لهذا حين تضعف النّفوس، فلا تجد من يعظها فينقذها، ولا من يحدثها ويوجهها.. تتمادى في الغي والصّراع، فإنْ نالت من خصمها فذاك ما تهدف إليه، وإذا ما خاب مسعاها، وخارت قواها، وأدركت ألّا أحد

---

[109] - معجم للمعاني الجامع .

يشفي غليلها، ويطفئ جمرات غيضها.. مالت إلى التّشفي في الخصم من كلّ ما يمكن أن يحدث له، حتّى وإن فقد عزيزاً.. ومسألة التّشفي أقرب ما تكون من النّفس المريضة، المهيأة سلفاً لتقبل الإذاية وتطبيقها، والنّفس التي تجرّدت من الإيمان ومقتضياته..(١١٠) وأصبحت العدوانية والغلّ، والحقد، والحسد والبغضاء وحب الانتقام، غايتها ومصيرها..

في مجموعة "رجل وامرأة" نص "تشفي" ص/١٨٠

"كلّما تذكرت أنّها لم تكن قادرة، انخرطت في البكاء، يوم اندفعت جارتها نحوها، رافعة حاجبيها وعلى شفتيها ظل ابتسامة بلهاء، قفزت منشرحة.. حين همست في أذنها:

- هل تعلمين ما حدث لتلك المرأة التي فضلّها عليك زوجك؟

كانت أذنيها تلتهم شفتيها! لكن قلبها كاد يتوقف حين أكملت:

- حملت بتوأمين"

---

110 . قال الله تعالى: "عَسَى اللَّهُ أَنْ يَجْعَلَ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَ الَّذِينَ عَادَيْتُمْ مِنْهُمْ مَوَدَّةً وَاللَّهُ قَدِيرٌ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ" [الممتحنة: ٧] وعن أبي هريرة عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال:"أحبب حبيبك هونا ما عسى أن يكون بغيضك يوما ما وأبغض بغيضك هونا ما عسى أن يكون حبيبك يوما ما" (رواه الترمذي، وقال الشيخ الألباني:صحيح): "لايؤمن أحدكم حتى يحب لأخيه ما يحب لنفسه" (متفق عليه) . وروي عن الفاروق عمر بن الخطاب رضي الله عنه أنه قال: "لا يكن حبك كلفا ولا بغضك تلفا" وهو أن تحب تلف صاحبك مع هلاكك"

نلاحظ أنّ الصّورة السّردية للتّشفي ترسمها ألفاظ دالّة هي بمثابة مؤشرات وعلامات لسانية linguistiques [رافعة حاجبيها وعلى شفتيها ظل ابتسامة بلهاء + هل تعلمين ما حدث لتلك المرأة التي فضلها عليك زوجك + حملت بتوأمين] من خلال هذا النّسيج السّردي Texture يمكن تميز أربع كلمات هي عمق التّشفي، وأداته الحادّة التي تغوص عميقاً [فضلها عليك + حملت بتوأمين]

٩/٣ الصّورة السّردية للرّجل اللا مبالي

لغة: لا مُبالاة بالأمور/ عدم مُبالاة بالأمور: عدم تأثُّر أو اهتمام بالموقف.

(لا مبالاة) علوم النّفس، حالة نفسيّة تتّصف بعدم التأثّر بالمواقف التي تثير الاهتمام، وفقدان الشّعور والانفعال بأمرٍ ما وعدم أخذه بعين الاعتبار ([111]) واللامبالاة هي كلمة يونانية مشتقة من Apathy وتعنى غياب الشّعور أو عدم الإدراك؛ فحين يصل الإنسان إلى درجة عدم التّأثر، أو الاهتمام بما يرى أو يسمع، فلذلك أسباب نفسية واجتماعية، ومن ذلك الملل Boredom والحياة رغم تنوعها وكثرة أحداثها، إلا أنّها

---

[111] معجم المعاني الجامع

أصبحت تبعث على الملل، لرتابتها وروتينها المتكرّر.. وإن كان - في الحقيقة - الأمر لا يخصّ الحياة بقدر ما يخصّ من يحياها. فالإنسان المعاصر، عرضة للاضطرابات الذّهنية، والإجهاد العقلي، والارهاق اليومي، وضغوطات العمل، والأحداث الطارئة.. الشّيء الذي يترتب عنه الملل الذي ينتهي عند البعض إلى اللا مبالاة. أي اللا اهتمام بكلّ ما يهتم به النّاس، بل شعور بعدم أهمية الشّعور، أو الآراء في موضوع ما. وقد يتطور الأمر إلى ما هو أسوأ كأن يتبلور إلى معضلة نفسية وعقلية مستعصية كالفصام، والخوف والاكتئاب depression وقد يتطور ذلك إلى انفصال عن المجتمعdissociate disorder .. تمنع التّواصل والتّفاهم، فيعمّ العداء، والنّفور، واللا انسجام.. ما يستدعي تدخل العلاج النّفسي.

ومع ما يشهده عصرنا من جرائم وحروب وكوارث وهجرة مميتة عبر المحيط.. ينبغي استحضار إنسانية الإنسان. ولكن ما يلاحظ أنّ الشّعور بالآخر أصبح متكلّساً جامـداً وكأنّ النّاس فقدت الشّعور، ولم تعد تبالي، ما جعل الحبر البابا فرنسيس بابا الفاتيكان يقول عن مأساة المهاجرين

عبر البحر الأبيض المتوسط في اتّجاه أوروبا: «إنّ ثقافة الرّخاء تفقدنا الإحساس بصرخات الآخرين وتؤدّي إلى عولمة اللاّمبالاة» ([112])

وفي مجموعة "رجل وامرأة" نص في هذا الإطار تحت عنوان "سياق" ص/١٨٠

"فوجئت به يوماً يصيح:

ـ من تظن نفسها؟ مثلها مثل أي امرأة!

حين رافقته محاولا تهدئته تغير لون الإشارة إلى الأحمر، لكنّه واصل السّير!

عندما حذّرته نهرني مستغرباً :

ـ فيم يختلف الأحمر عن غيره؟ مثله مثل أي لون!"

الصّورة السّردية للامبالاة، وإن جاءت في إطارها اللّغوي السّردي فإنّها استعانت بالحوار الذي كشف نفسية البطل غير المبالي: (ـ مَن تظن نفسها؟ مثلها مثل أي امرأة .!) مثل هذا الكلام لا يدل على اتّزان، وتمييز، وفهم وإدراك.. ماذا لو كانت المرأة التي يقصدها قريبة له، أو كانت

---

112 ـ من خطاب للحبر الأعظم بابا الفاتكان أثناء زيارته إلى جزيرة صقلية الإيطالية، وحديثه عن معاناة المهاجرين...

زوجته.. أيحق أن يقول عنها: "مثلها مثل أي امرأة"!؟ ..(ـ فيم يختلف الأحمر عن غيره؟ مثله مثل أي لون!)

وهل يجوز والأمر يتعلّق بالإشارات الضّوئية للمرور، أن قال: "فيم يختلف الأحمر عن غيره؟ مثله مثل أي لون!".. فهل هو جهل أم تجاهل، أم تحدّ للضّبط القانوني؟.. إنّه اللامبالاة

تقول هلين كيلر: "ربّما أوجد العلم العلاج لمعظم الشّرور، ولكن لم يجد بعد علاجاً لأسوأ تلك الشّرور، ألا وهي اللامبالاة، وفقدان الحسّ عند الإنسان".. ويقول ايلي فيزل "Elie Wiesel" "إنّ أكبر الشرور في العالم ليس البغض أو الغضب وإنّما اللامبالاة"

ولاشك أنّ بلادة الحسّ عند الإنسان، تولد عدم الاهتمام والاكتراث، وكثيراً من السلبية المنفرة، وبخاصّة لدى الإنسان اللامنتمي، أو الذي لا يسعى أن يكون له انتماء وهوية يرعاها، ويدافع عنها، ويستمد وجوده من وجودها، ويتفاعل وعناصرها.. يقول فريدرش هيبل "إنْ أحيا هو أنْ يكون لي انتماء".. ولا يعقل للمنتمي أن يكون غير مبال، لأنّ اللامبالاة تعكس نفسية صاحبها السّلبية إذ: "لا إرادة، وحب للكسل، ورغبة في التّطفل، وإحساس بالجبن، والخنوع، وتثبيط العزم"...

فالبطل في النص السّابق لا يقيم وزناً لما له وزن في حياته. ويستخفّ من ذات القيمة، ويجرّدها من الميزة والتّميز، ولا يراها إلا في كلّ

متشابه، خِلافاً لما تفرضه طبيعة الأشياء، وسنن الكون..كما أنّه يعطل دور الأشياء، ووظيفتها في الحياة، لتصبح في اعتبار واحد يخصّه وحده، ويستجيب لرغبات نفس عليلة..

٣/١٠ الصّورة السّردية لعدم التّوافق في السّن

لغرض ما، ولظروف ما، يُعقد القران بين زوجين متفاوتين في السّن بشكل كبير، كالذي يحدث في الأرياف، بين زوج فلاح غني وطفلة في سن حفيدة من حفيداته، ولاشك أنّ التّفاوت في السّن، إذا كان في حدود مقبولة وبخاصّة بالنّسبة للرّجل فلا ضير، فسرعان ما تكبر الزّوجة وترهقها الولادات فتفقد الكثير من صحتها ونضارتها. ولكن إذا كان التّفاوت العمري كبيراً فلا ينتظر من العيش ان يستقيم، ولا من التّجانس أن يتوفر بله السّعادة والهناء؟!.. حتّى لينطبق عليهما قول الشّاعر:

سارتْ مَشرقة وسرتُ مُغرباً ×××× شتّان بينَ مُشرقٍ ومُغرب

فلكلّ مرحلة عمرية خصائصها ومُميزاتها، وليس كلّ الأزواج يدركون عامل الفرق وأحكام السّن، فالرّجل المتقدم في العمر يميل إلى العزلة، والعصبية، والاكتئاب النّفسي فتقل شهيته، وتضعف حواسه وذاكرته، وتقل حركته، وقد تستبد به أمراض كالقصور الكلوي أو السّكري، وارتفاع ضغط

الدّم، وربّما البدانة وحب الارتخاء.. فأنى لمثل هذا من زوجة في سن االفتوة والمرح والتّفتح على الحياة ومباهجها، والرّغبة في اكتشاف الدّنيا وأهلها، والتّنقل والأسفار..

لا شك أنّ التناقض وارد، والجمع بين الجنسين رغم ما لبنهما من فرق، من خطل الرّأي، وسوء العاقبة.. مما يستوجب حدوث الصّراع والشّقاق، والطلاق المبكر... وهذا ما يحدث في الغالب.

قام باحثون أمريكيون بدراسة أفضل فارق سن بين الطرفين لضمان زواج مستقر وسعيد.. الدراسة خلصت إلى نتيجة قد تبدو بديهية للبعض، لكنّها دعمتها بالأدلة والنّسبة المئوية لمدى نحاج أو فشل الزّيجات عبر الأجيال.

ونشرت مجلة بريجيته الألمانية مقالا حول تفاوت العمر بين الزوجين. وأوضحت على موقعها أنه كلما كان هناك فارق كبير في السن بين الزوجين كلما ارتفعت نسبة فشل الزيجة.. واستندت المجلة إلى أبحاث أجريت في جامعة أتلانتا في الولايات المتحدة. وخلصت هذه الأبحاث إلى أنه إذا كان فارق السن ١٠ سنوات فنسبة الطلاق تصل إلى ٣٩ بالمائة وإذا كان ٢٠ عاما فسترتفع النسبة إلى ٩٥ بالمائة، أما إذا ما تعدى الفارق ٣٠ عاما فنسبـة فشل الزيجات بين شخصين من جيلين مختلفين تصل إلى ١٧٢

بالمائة، وأوضحت الصحيفة أن أفضل فارق سن بين الزوجين يجب ألا يتعدى الخمس سنوات لضمان زواج مستقر وسعيد."(١١٣)

وورد نص في مجموعة "رجل وامرأة" ص/١٨٩ من المجموعة الكاملة "تلك الأشياء"، تحت عنوان "هروب"

"مداعبة أخذت تحصي الشّعر الأبيض.. مشوحاً نهرتها، مشاكسة أخذت تحصر التّجاعيد.. مستنكراً قاطعتها: . مدللة: يا لك من رجل عجوز! مستعرضاً لوحت بقبضتي في الهواء... سرنا معاً، حاولت إخفاء معالم الإرهاق لم أستطع وحاولت هي إخفاء بسمتها، أفلحت."

الصورة السّردية في هذا النّص تبقى وفية للسّرد اللّغوي الوصفي، والدّلالة المعجمية "Lexical semantics" ولكن مع قليل من السّخرية الهادفة: [مداعبة أخذت تحصي الشعر الأبيض] ..[مشاكسة أخذت تحصر التّجاعيد]..[مدللة: يا لك من رجل عجوز] ..(احاولت هي إخفاء بسمتها، أفلحت)

وإن كان النّص يركز على الفارق في العمر، ويوحي بعبثية الجمع بين الجنسين في هذا العمر المتفاوت والمتناقض إلا أنّ بعض الكلمات التّوضيحية كان لها أثرها الدّلالي؛ فجاءت تشكل قوّة الكلمات "Powerful words" [مداعبة] + [مشاكسة] + [مدلل] + (إخفاء)

---

113 /http://www.dw.de .

كما جاءت ردود الفعل من الرّجل العجوز، الذي لسعته السّخرية فلم يرض، وأراد أنْ يثبت قدرته، ويحاكي الشّباب في قوتهم وقدرتهم، ولكن بدون جـدوى.. [مشوحاً نهرتها] + [مستنكراً قاطعتها + [ ]مستعرضاً لوحت بقبضتي في الهواء] ولكن كلّ ذلك كان تمثيلا في الوقت الضائع، لم يحقق المبتغى، بل أبان حقيقة الفارق العمري بين الزّوجين: [سرنا معاً، حاولت إخفاء معالم الإرهاق.. لم أستطع]

نلاحظ أنّ الصّورة السّردية للسّخرية قد وجدت لها مكاناً في الق الق جداً، وقد وظفها القاص شريف عابدين، وأحسن التّوظيف والتّعبير عن أقصى ما يمكن أن يهزّ النّفس البشرية فتبري تغير من شأنها، وتهتمّ بشأنها، وتتفهم علاقتها بنفسها وبالآخر، في دوامة الحياة وتناقضاتها ومفارقاتها التي لا تنتهي..

الصّورة من خلال الرّؤية السّرديه

في قصص شريف عابدين

زاوية النّظر، أو وجهة النّظر، أو المنظور، أو الرّؤية السّردية (١١٤) " la vision narrative" من الأمور التي اهتم بها النّقد السّردي في القرن العشرين، وكانت بؤرة اهتمام البويطقيين بشكل ملحوظ.. ومازالت لحدّ الآن مثار اهتمام النّقد المعاصر.. وقد عرّف "المعجم الموسوعي لعلوم اللّغة" الرّؤية في جانبها التاريخي بكونها «تشير إلى العلاقة القائمة بين السّارد والعالم المشخّص، وهي مقولة مرتبطة بالفنون التّشخيصية [الرّسم التّصويري، والسينما وبدرجة أقل بالمسرح والنّحت وفنّ العمارة..]، وتهم أيضاً فعل التّشخيص بطرقه المختلفة سواء في حالة الخطاب التّشخيصي، أو«فعل المقول في علاقته بالقول» كما عرّفها تزفتان تودوروف " Tzvetan Todorov" بأنّها: «الكيفية التي يتمّ بها إدراك القصة من طرف السّارد" (

---

[114] ـ وقد عرفت (الرؤية) تسميات كثيرة: فبعضهم (بؤرة السرد)، والتحفيز، و(حصر المجال) (٥)، و(التبئير) ولعل تسمية (وجهة النظر) هي الأكثر شيوعاً، وعلى الخصوص في الدراسات الأنجلو أمريكية التي تركز على (الراوي) الذي من خلاله تتحدد (رؤيته) إلى العالَم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه.

[115])، وقال أيضاً: "تعكس العلاقة بين ضمير الغائب هو (il) في القصة، وبين ضمير المتكلم أنا (je) في الخطاب؛ أي العلاقة بين الشّخصية الرّوائية وبين السّارد ([116]) » وبحكم هذا التّعريف، فالعلاقة وطيدة بين السّارد والرّؤية السّردية. ([117]) تماماً كالعلاقة بين صاحب الكاميرا وزاوية الالتقاط فقد يكون المشهد واحداً، ولكن صور الالتقاط تختلف من مصور لآخر بسبب تموضع الكاميرا، والمحافظة على الأبعاد والجهات، والضّوء.. وفي ذلك براعة التّصوير، وفنّيته، وإبداعه، نفس الشّيء بالنّسبة للسّارد/ الرّاوي، فكلّ المواضيع مطروقة.. على حدّ قول كعب بن زهير بن أبي سلمى:

ما أرانا نَقولُ إلّا رَجيعاً *** وَمُعاداً مِن قَولِنا مَكرورا

---

115 ـ تزفتان تودوروف، "مقولات السرد الأدبي"، ت/ الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، مشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢، ص ٦١

116 ـ نفس المرجع ص/٥٨

117 ـ والأمر كله يعود للشكلاني الروسي "بوريس إيخنباوم"، في دراسة حول غوغول وليسكوف، على أن معظم الأبحاث النقدية ترى أن الدعوة إلى تنويع وجهات النظر تعود إلى أعمال هنري جيمس(H.James)) وبيرسي لوبوك (P.Lubbock) التي زادها مفهوم التبئير(La Focalisation) عند جيرار جنيت (G.Genette) تماسكا أكثر من كانت عليه (انظر: السيد إبراهيم نظرية الرواية "دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة"، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٧٠.)

ولكن فنية الآداء تستوجب رؤية جديدة، ووجهة نظر غير مألوفة، وزاوية نظر مبتكرة، وفي هذا يكون الاختلاف، والتّنافس، والتّنوع، دون أن نفتح مجال النّقاش هل الرّاوي هو الكاتب؟ فهذا الخلط الاعتباطي يُثّ فيه وقُضي الأمر، وتبقى الشّخصيات الورقية ورقية والشّخصيات الحقيقية حقيقية.. وإنّ الرؤية السّردية تطورت في تناغم عملي بفضل كثير من الأبحاث الرائدة طوال القرن السّابق كدراسات وأبحاث كلينث بروكس (Clean Brooks) وروبرت بن وارين (Robert Penn Warren وف.ك ستانتسل (F.K.Stanzel) ونورمان فريدمان (N.Friedman) ووارين بوث، وبرتيل رومبرك (B.Romlerg). وقد بلغت شأوا عظيما مع نظرية التبئير Focalisation مع جرار جنيت "Gérard Genette " إذ ارتأى تسمية "الرّؤية السّردية بالتّبئير. أي التّقنية المتّبعة في حكي القصّة المتخيلة، وموقع الرّاوي من عملية الحكي وعلاقته بالشّخصية الحكائية. لقد وقعت اجتهادات في مجال الرّؤية السّردية منذ اجتهادات ل أوتول (L.o'tool ([118])) توماتشفسكي (Tomachevski) وبخاصّة في مقاله "نظرية الأغراض" (١٩٢٣) وتمييزه بين نوعين من السّرد: الموضوعي (Objectif) والسّرد الذّاتي (Subjectif). وكذلك اجتهادات "كلينث بروكس" و"روبرت بن وارين" سنة ١٩٢٣ والأقسام الأربعة لوجهة النظر التي اصطلحا عليها بالبؤرة السّردية ([119]) Foyer narrative واستمر الأمر في إطار من

---

118 . انظر عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص ١١٩

119 . انظر Gérard Genette , Figures III , P ٢٠٤.

الاجتهاد والبحث مع الناقدين الألمانيين: "ف.ك ستانزيل" و"نورمان فريدمان" سنة ١٩٥٥ ثمّ تلاهما "نورمان فريدمان" ثمّ تلاهما "برتيل رومبرك"عام ١٩٦٢ وكلّها كانت اجتهادات تنم على مدى الاهتمام بقضايا هذا المصطلح في المجال السّردي (١٢٠)

ولكن النّقد الفرنسي أثرى البحث، ونزع إلى الدّقة بدل التّفصيل والتّجزئ الذي عرفته المدرسة الألمانية، فلقد كانت اجتهادات النّاقد الفرنسي جان بويون (J.Pouillon) موفقة ودقيقة ومختزلة وذلك في كتابه "الزّمن والرّواية" (Temps et roman)، ولقد ورد في مقال لتزفتان تودوروف تحت عنوان: "مقولات السّرد الأدبي" تفصيل ذلك (١٢١) فقط نشير إلى تمظهر الرّؤية السّردية عند جان بيون أنّه كان في ثلاثة تمظهرات:

١ ـ الرّؤية من الخلف (Vision par derriere) ويكون السّارد أكثر معرفة من الشّخصية القصصية/ الرّوائية وهذا ما يُعرف بالسّرد الموضوعي عند "توماتشفسكي"

٢ ـ الرّؤية معَ (Vision – avec) وفيها تتساوى معرفة السّارد وشخوصه، وهو ما عرف عند "توماتشفسكي" بالسّرد الذّاتي.

---

120 ـ تفصيل ذلك في المرجع السابق. وانظر أيضاً: عبد العالي بوطيب، "مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف"، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص١٠٠

121 ـ تزفتان تودوروف، "مقولات السرد الأدبي"، ت/ الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص ٥٨، ٥٩

٣ ـ الرّؤية من الخارج (Vision du dehors) وهي الأقل توظيفاً من الرّؤيتين السّابقتين، وفيها يكون السّارد أقلّ معرفة من شخصياته.

وعموماً ففي كلّ هذا، وما تلاه من بحوث ودراسات في التّبئير لجان جنيت، يرى د سعيد يقطين في كتابه: (تحليل الخطاب الرّوائي، الزّمن، الصيغة، التّبئير)، إنّ كلّ ذلك إنّما هي مقاربات لمفهوم الرّؤية السّردية في تحوله الزّمني، باعتبار أنّ مختلف الدّراسات والتّصورات التي تشتغل على موضوع (الخطاب السّردي) الذي له من الخصوبة والتّحول والتّعقيد ما له، لذا فعند تناوله لمفهوم الرّؤية السّردية كمكوّن من مكونات الخطاب الرّوائي يستعمل مفهوم التّبئير لـ (جيرار جينت) بمعنى حصر المجال عند "ميك بال" وهذا من خلال اشتغال الصّوت السّردي داخل الخطاب سواء تعلّق الأمر بالرّاوي/ المبئر أو الشّخصية كموضوع للتّبئير، ومن خلال العلاقة التي يقيمها المُبئر مع المبأَر يتحدث عن المَنظور السّردي بمعنى (الرّؤيات) .

جـدول توضيحي لتنظيرات الرّؤية السّردية

جيرار جنيت	ت. تودوروف	نورمان فريدمان	واين بوث	ستانتزل	جان بيون	بروكس وارين
التبئير الداخلي	الراوي = الشخصية.	الأنا الشاهد	الراوي الممسرح	الراوي من شخصيات القصة	الرؤية مع	البطل يحكي قصته
التبئير الصفر	الراوي > الشخصية	المعرفة المطلقة للراوي	المؤلف الضمني	المؤلف العليم	الرؤية من الخلف	المؤلف العليم يحكي
التبئير الخارجي	الراوي< الشخصية	المعرفة المحايدة للراوي	الراوي غير الممسرح	المؤلف غائب عن القصة	الرؤية من الخارج	المؤلف يحكي من الخارج

بعد هذا الاستهلال "التّذكيري" نتصفّح مجموعة "رؤى" من المجموعة الكاملة "تلك الأشياء" للدكتور شريف عابدين. "رؤى" مفردها

رؤية، وقد تكون رؤية بالعين، أو بالقلب. وما دمنا بصدد نصوص قصصية فالرّؤية القلبية هي المقصودة بالذّات، ولن تكون إلا رؤية السّارد، أو الكاتب على لسان أحد الشّخصيات، إذاً هناك رؤية سردية. كما في جميع النّصوص الابداعية، إنّما يهمّنا من هذه الرّؤية السّردية، صورتها السّردية، التي تنطبع في ذهن المتلقي، بحكم أنّ لكلّ رأي . مهما كان . صورة تجسّده، أو تُفسره، أو تكشفه وتبينه.. وقبل الخوض في هذا، تتبادر إلى الذّهن بعضُ التّساؤلات التي تبدو عادية:

١ ـ ما علاقة الرّاوي بالرّؤية السّردية؟

٢ ـ ما علاقة الصّورة بالرّؤية السّردية؟

٣ ـ ما علاقة المُتلقي بالرّؤية السّردية والصّورة السّردية؟

إنّ الإجابة عن الأسئلة الثّلاثة، تجعلنا أمام تحديد قيمة النّص السّردي الإبداعي المتمثلة في بلاغتي الإمتاع والإقناع.

١ ـ قد يكون من اللاّ معقول أن نفرّق بين الرّاوي ورؤيته السّردية من خلال النّص، لأنّها تنبثق منه، وتعود إليه، وهو نفسه يتبناها، ويسرد النّص وفقها؛ فعملية الفصل أو حتّى نقاش المسألة هو بمثابة الفصل بين البرتقالة وشجرتها، والادعاء أنّ الفاكهة لا صلة لها بشجرتها، وهي منها تبرعمت، وأزهرت، وتشكّلت، ونضجت، ثمّ بعد ذلك قطفت فغذت وأمتعت.. إذاً

هناك ترابط أصيل متين، بين الرّاوي ورؤيته السّردية.. بغضّ النّظر عن الصّواب والخطأ، أو الإيفاء والتّقصير..

٢ ـ علاقة الصّورة الذّهنية بالرّؤية السّردية هي علاقة انعكاس، ولغة إحالة فورية بل هي نوع من الاسقاط "Projection" ومن ثم أي رأي ينتهي إلى مسامعنا، أو نقرأه أو حتّى نستعيده فيما نستعيد من ذكريات، فهو يأتي مصحوباً بصورته الذّهنية، التي تسمح بقراءته وتأويله، وفهمه، كما تسمح بقبوله، والتّرحيب به والمنافحة عنه.. أو العكس من ذلك تدعو لنبذه، وإبعاده، وتفنيده؛ فلا رأي بدون صورة. فبحكم هذه التّركيبة المزدوجة تتحقق المسارات التّصويرية "Parcourt figuratifs" التي بدورها تفسح المجال رحباً للتّخيـيل الذّاتي في فهم النّص، وعدم الرضوخ للوعي القاصر أو المحدود، بل السّماح للتّداعي الحر، والتّلقائية، وإطلاق العنان للا شعور الدّاخلي.. وذاك ما ينبغي أن يكون في بلاغة السّرد بخاصّة، وفي الفنون الأخرى عامّة.

٣ ـ علاقة المتلقي بالرّؤية السّردية والصّورة السّردية، علاقة إفادة ومتعة؛ فبقدر ما تتحقق هذه النتيجة البليغة بقدر ما يكون النّص رائقاً، ولا أقصد هنا الرّؤية السّرديـة المتهافتة، التي تأتي بالصّور النّمطية، الأنطلوجية، التّمثيلية، فتلك ـ لا شك ـ أنّها محدودة التّأثير، من شدّة التّكرار والتّداول.. إنّما نعني الرّؤية السّردية المستفزّة، النّابضة بالجدل، المُفعمة بروح التّجديد

والابتكار، حتّى أنّ صورتها السّردية، لا تتأتى عفواً، إلا بعد عملية توليد قيصرية، وتحويل تام "transformation"، لأنّ الفنّ لا يُعطي نفسه إلا بعد تفـاعل "L'interaction" وبذلك، كلّ قصّة تُفهم فهماً تاماً من أوّل قراءة، ولا تسمح بالدخول إلى المسارات التّصويرية؛ فهي أقرب إلى نَص خَبري/إخباري، إن لم تكن خبراً ، ليس إلا.

الصّورة من خلال الرّؤية السّردية.

١ ـ صورة الصلف: ونجدها في نص تحت نفس العنوان "صلف" ص/١٩٧ من مجموعة "رؤى" المجموعة الكاملة "تلك الأشياء":

"لمح المختال نظيره المهمش، فأزاحه شزراً من طريقه. توجه إليه متلعثماً:

ـ عفواً تريدني أن أطمس لوني؟ أم أختفي من الصّورة؟

حسبه متهكماً، فانقض عليه! سقط مدرجاً، اصطبغ ريشه بلون الدماء، فثار ظاناً أنه يتحداه! عندما عاود الانقضاض، ناشده بصقاع خافت لافظاً أنفاسه:

ـ سأختفي تماماً من الصّورة!"

نلاحظ أننا بصدد راو عليم Omniscient ورؤية من خلف " La vision par derrière" فالسّارد أكثر معرفة من الشّخصيات نفسها، لا يخفى عنه شيء، لنتأمل العبارات الدّالة على عمق المعرفة والإلمام:[فأزاحه شزراً من طريقه + حسبه متهكماً + فثار ظاناً أنّه يتحداه! + ناشده بصقاع خافت لافظاً أنفاسه..] ولكن مع ذلك لا يبوح، ولا يقرّ بشيء ويكتفي بعرض الأحداث في تطورها.. فكيف نسجت رؤيته السّردية؟

إنّ النّسيج السّردي كاملا في ترابطه، وتركيبه، وأسلوبه، وحواره، وقيمه الدّلالية.. يشكّل رؤية سَردية للسّارد. وهذا أجمل من التّقرير، والبوح

المباشر:

المختال الذي لا يحسّ إلا بنفسه، ولا يرى غيره، يترفّع بخيلاء، وكبر.. على أن يرى بجانبه إنساناً مهمشاً، فينظره شزراً، وهي نظرة استخفاف وقسوة، وخيلاء وجفوة.. فما كان من الآخر إلا أن تنحى عن طريقه ذليلا مقهورا.. وهو يشعر بعجرفته واختياله، وعجبه بنفسه.. ولكن وإن تنحى عن طريقه، ألحّ عليه السّؤال، فأبى إلا أن يسأل مضطرباً متلعثماً.. وكأنّه يريد ترضية المختال، ويشبع غروره: (عفواً تريدني أن أطمس لوني؟ أم أختفي من الصّورة؟)

سؤال استفزّ المختال، وظنّه تهكماً واستخفافاً به، ومن هم على شاكلته يحسبون كلّ صيحة عنهم، لأنّهم لا يملكون إحساساً بذاتهم. لذلك، انقض ضرباً ولكماً حتّى أسقط المهمش أرضاً مدرّجاً بدمائه، ثم واصل ظلمه، إشباعاً لنزوته الحاقدة، وعدائه الدّفين.. وإرضاء لنفسيته المريضة، فما كان من الآخر إلا أن ناشده بصوت خافت متقطع، وقد خارت قواه، لافظاً أنفاسه: (سأختفي تماماً من الصّورة!)، وكأنّه أدرك وهو في النّزع الأخير، أنّ صنف هؤلاء البشر، لا يمكن معاشرتهم، أو تقاسم الحياة معهم، لأنّ قلوبهم المريضة، ونفسيتهم العليلة، تأبى عليهم تقبل الآخر..

نستطيع من كلّ هذا أن نستنتج الرّؤية السّردية: إنّ المختال (صنف من البشر) يعتقد الأرض وما عليها خلقت له لا لغيره، فإنْ زاحمه أحد، استخفّ به، بل لا يتردّد في إقصائه، ليبقى وحده في الصّورة، وهي رؤية سلبية من الطرفين، المختال (وهو رمز) وإن كان مريضاً وفي حاجة لعلاج وعناية.. لم يظفر بهذا، فتفاقم ما هو عليه.. و(صنف من اليشر)، وإن كان سالماً معافى، ففقره وتشرّده، وضعف حيلته وإمكاناته جعل منه إنساناً سلبياً، لا يملك قدرة للدّفاع عن نفسه.

بعد هذه الرّؤية السّردية، ألا يمكن أن نخرج بصورة سردية؟.. لا شك أنّ المتلقي الآن أمام صورة لصنفين من البشر، الأوّل بكلّ أنانيته واختياله وبطشه وكرهه للآخر.. والثّاني بكلّ عوزه واستسلامه وخضوعه، وعدم قدرته في الدّفاع عن نفسه.. وكلاهما رمز طبقي، في صراع غير متكافئ، قصد الإقصاء والبقاء.. وإن كانت الأرض واسعة تتسع للجميع، إنّما هو الشّره وحب الذّات.. يعمي البصر والبصيرة.

٢ - صورة البراءة: ونجدها في نص بنفس العنوان: "براءة" ص/١٩٩ من نفس مجموعة "رؤى"

"تسمّر مشدوهاً قبالتها:

- يا للملاك.. !

تنفس عميقاً عطرها، استجمع قوته، وبشفاه مرتعشة، عبّر عن افتتانه

بجمالها.. احمرّت وجنتاها فهمس:

- يا لحمرة الخجل!

أسدلت جفنيها، وابتعدت قليلا.. فتشجع وأسرّ إلى نفسه:

- لو ترفع الكلفة!

تقدمت نحوه، رفعت ذيل تنورتها القصيرة.. تساءلت:

- هكذا؟"

نحن بصدد راو عليم، يعرف حيثيات كلّ شئ، ويعتمد رؤية من خلف:

[تسمّر مشدوهاً قبالتها + تنفس عميقاً عطرها + استجمع قوته + وبشفاه مرتعشة، عبّر عن افتتانه بجمالها + احمرّت وجنتاها + أسدلت جفنيها+ وابتعدت قليلا.. فتشجع وأسرّ إلى نفسه]؛ فالسارد - مرة أخرى - لم يبح برؤيته السّردية، إنّما استعان بتراتبية الحكي، وتطور الحدث، ودلالة النّسق السّردي، من بدايته حتّى القفلة، ليضمنه بوحاً خفياً، أو لنقول مهموساً خافتاً.. يستنبطه المتلقي:

إنّ الجمال مثار إعجاب، واستملاح حيثما وجد، وأنّى كان صاحبه، فتلك خاصية بشرية عامّة، حقاً. إلا أنّ هناك معيار عام بدون خصائص وقواعد بل ينبذ ذلك ويتجرد منه ألا وهو معيار الجمال الفطري الذي جبلنا عليه، هذا علماً أنّ البيئة تتحكم في الذّوق الجمالي، بل تحدده وتنمّطه

([١٢٢]) ومع ذلك فالجمال مسألة ذوق، والذّوق نسبي.. والخلاف سيبقى بقي الإنسان:

- اختلاف الأمزجة والذّوق..
- استحكام الأهواء الشّخصية، أو الدّوافع المصلحية..
- تحكم العادة والتّعود..
- التّأثر بالبيئة..

فالبطل انبهر بسحر جمال الفتاة، فوقف مشدوهاً، لا يحرّك ساكناً، وكأنّه ما رأى أجمل مما رأى.. لدرجة جَسّد انبهاره بقوله (يا للملاك!) والملاك في المخيال والعرف، كائن نوراني تجمعت فيه كلّ سمات الجمال المثير.. لهذا انتابته حالة نفسية غير معتادة

(تنفس عميقاً عطرها، استجمع قوته، وبشفاه مرتعشة، عبّر عن افتتانه بجمالها..) التّعبير عن الإعجاب ليس بالأمر السّهل، وهناك فرق كبير بين أن يقرّ المعجب لنفسه بجمال الآخر، وبين أن يعبر للجميل أنّه جميل، وأنّه معجب بجماله.. لهذا احمرّت وجنتا الفتاة خجلا.. فزادها بهاءً وإثارة، ما

---

122 ـ الرؤية الجمالية لساكنة الصحراء مثلا تختلف عن الرؤية الجمالية لسكان المدن.. فلما زار الشاعر العربي القديم الخليفة مدحه بما يستطيبه الذوق في البادية والصحراء فقال:

أنت كالكلب في حفاظك للودّ ***** وكالتيس في قراع الخطوب

أين منه ما قاله نفس الشاعر حينما أبقاه الخليفة ضيفا في البلاط بين الجواري والرياش :

عيون المها بين الرصافةِ والجسرِ ***** جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

جعل البطل يعبّر مرّة أخرى عمّا يرى من الوجنتين المحمرتين: (يا لحمرة الخجل!) والخجل والحياء.. كان كـلّ ذلك زينة المرأة.. (الحياء نصف الجمال) والمثل الياباني يقول: (حياء المرأة أشدّ جاذبية من جمالها) وعند سماعها إعجابه بخجلها: (أسدلت جفنيها، وابتعدت قليلا) وكلّ ذلك فيه ما فيه من إثارة، ما دفع البطل أن يسأل نفسه: ماذا لو تركتْ كلّ هذا الخجل، والابتعاد، والكلفة، وتصرفت طبيعية فلربّما تمكن في ظرف طبيعي أن يعرب لها عن كلّ إحساسه، و ما ينتابه من إعجاب..

ولكن القفلة المفاجئة، تغير كلّ شئ، وثق منه المُتلقي، واستأنس به.. فقراءة النص توهم أنّ البطل معجب بشابة في مقتبل العمر، وقد جاء السّارد بما يوحي بذلك: [تنفس عميقاً عطرها + افتتانه بجمالها + احمرّت وجنتاها + اسدلت جفنيها + لو ترفع الكلفة !]

ولكن العنوان "براءة" والقفلة: "تقدمت نحوه، رفعت ذيل تنورتها القصيرة.. تساءلت: ـ هكذا؟".. فعل تأتي به طفلة غير عابئة أو مهتمة بما تفعل..

نستطيع من كلّ هذا أن تستنبط الرّؤية السّردية، أن البراءة تبقى براءة، وإن جمّلت واكتست ثوب الكبار، ونالت إعجابهم واستحسانهم ورفعوها منزلة، ومكنوها مكانة فلا تعدو أن تبقى براءة بكلّ خصائص البراءة، وإلا

ستنسلخ عن اسمها ودلالتها، وتغدو شيئاً آخر مختلفاً، متبايناً لا يمت للبراءة بصلة.

فإعجاب البطل بجمال الفتاة الصّغيرة لدرجة إيهام المتلقي بغرامية خاصة بالكبار لم يغير في المسألة شيئاً وتصرف الفتاة (الطفولي) دليل على بقاء الأصل على أصله، ولا يمكن لأي إسقاط أن يغيره أو يبدّله.. فأمام هذه الرّؤية السّردية المستوحاة من معطيات النّص، والتي لم يصرّح بها السّارد مباشرة، تنبثق الصّورة السّردية للفتاة الصّغيرة في دلالها، وغنجها، وذهابها، وإقبالها، وخجلها، وجرأتها.. صورة تزكي ما سبق أن أوحت به الرّؤية السّردية، أن جوهر الشّيء لا يتغير بما نسقط عليه من ذاتنا وعواطفنا.

٣ ـ صورة الفِراســة.. يبدو أنّ أغلب نصوص مجموعة "رؤى" استنبط القاص شريف عابدين مواضيعها من رحاب الطفولة؛ ففي نص "الطفولة" ص/١٩٩

منذ صارحته:

– ملامحك تشي بمكنون أعماقك.. أستطيع قراءتك ككتاب مفتوح!

صار يختبئ منها مصطفاً بين الكتب الأخرى، كلّما ارتكب خطأ "

رؤية من الخلف ـ وكأنّي بالقاص شغوفاً بالرّوي العليم ـ [منذ صارحته + صار يختبئ منها + كلما ارتكب خطأ]، وكالعادة، يفضل القاص السّارد

الذي لا يعلن رؤيتّه ووجهة نظره، بل يترك ذلك متماهياً وعناصر القص، وللمتلقي حرية استنباطه وتأويله..

النص يطرح مسألة "ملامح الوجه" وقراءتها، وهذا بغض النّظر عن النص وحيثياته، فهو علم قائم بذاته، عرف منذ القديم في الشرق الأقصى، واهتم به أرسطو وفيثاغورث.. وعمره الآن يربو عن خمسة ألاف سنة وقد مورس في الطّب الشّرقي، والعلاج البديل، وقد شاع عند العرب القدامى، وعُرف بعلم الفِراسة، وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك في آية كريمة في وصف الرّسول صلى الله عليه وسلم وصحابته المكرمين: (سيماهـم في وجوههم من أثر السجود) الفتح/٢٩ ففي هذا إشارة لما للوجه من دلالة على العبادة والصلاة، بل النّاس توافقوا، وزكّى ذلك التّجريب العلمي الإحصائي، أنّ ملامح الوجه انعكاس دال على شخصية صاحبه.

ولقد أثبتت التّجارب، أن حسن قراءة ملامح الوجه تكسبنا فهما لا يُستهان به، وتكشف عن الكثير من مخبوءات الذّات الأخرى: النّفسية، والصّحية والعاطفية.. بل قد وضعت خريطة توضيحية لتأثير الطاقة الحيوية ومختلف العواطف في أجزاء الجسم وكيف تنعكس على ملامح وجه الإنسان.. لهذا حين تصارح بطلة النص (الآخر) بأنّها تدرك من خلال ملامح وجهه أعماقه وما تكتنز من أسرار، ومخبوءات فهي تنطلق في إشارة لعلم الفِراسة، الذي ـ حقاً ـ يجعل (الآخر) أمامنا مثل كتاب مفتوح نتصفحه،

وكون (الآخر) أصبح يعتقد أنّه أصبح كتاباً مفتوحاً.. ذعر وامتلكه الرّعب من أن يأتي بأي عمل خاطئ، فلم يعد في الإمكان إخفاء الأخطاء، وملامح الوجه تكشف كلّ شيء..

فالمسالة هنا تخصّ الآخر/الطفل، والذي يوضح ذلك العنوان (طفولة) ثمّ سرعة تصديق البطلة/الأم، بأنّها قادرة على قراءة ملامح الوجه. كما لو أنّها تقرأ في كتاب.. يحدث أنْ تكون الأمّ موهوبة في ذلك. كما أنّه يحدث أن تستفيد من خَبرتها الذّاتية وتجاربها في الحياة، وغريزة الأمومة..التي تشبه - في مثل هذه المواقف - الحاسّة السّادسة.

كما يحدث أنّ البطلة/الأمّ تريد من كلامها فقط تخويف صغيرها، من أن يرتكب أيّ حماقة ويخفيها عنه، فإنّها ستعرفها من ملامح وجهه لا محالة.

النّص وإن كان ظاهرياً يخصّ ابنها الصّغير، فإنّه فنياً يلمح إلى شيء يخفى أمام تطـور العقل البَشري، وتطور العلوم وتقنياتها، وأساليبها وأدواتها.. وقديما قال الشّاعر زهير بن أبي سلمى:

ومهما تكن عند امرئ من خليقة ×××× وإن خالها تخفى على النّاس تعلم

وفي ذلك مجمع ما ترمي إليه الرّؤية السّردية في النّص الذي يترك في ذهن المتلقي صورة الأمّ الحازمة في تربية ابنها، بطريقتها الخاصة،

والابن المشدوه المذعور مما تقوله الأمّ، وقد حاصرته، وأشعرته أن ملامح وجهه ستخبرها بكلّ شيء، يسعى لإخفائه عنها.

٤ ـ صورة التّربية: وإنّ كانت صورة التّربية تكررت في نصوص أخرى إلا أنّها في نص "قدوة" جاءت أبلغ وأوضح، لأنّها تتمحور حول عنصر أساسي أصبحت مجتمعاتنا تفتقده، وبدونه تصبح التّربية نفسها مجرد تعاليم وأفكار بدون سند ولا روح فعلية..

"لا يدري متى يتعلم أطفاله النظام؟ لكلّ منهم خزانته، لكنهم يلقون ملابسهم في كل مكان! حين دخل البيت تعثرت قدمه في بنطال أحدهم خلف الباب، فقذف به بركلة جانبية مبهرة في إحدى الغرف.. سمعهم يتغامزون: أليس الدولاب في الغرفة الأخرى؟"

مرّة أخرى رؤية من الخَلف، وراوٍ عليم يعرف كلّ ما يجري بين الشّخصيات (الأب والأبناء)، [لا يدري متى يتعلم أطفاله النظام + لكلّ منهم خزانته + يلقون ملابسهم في كل مكان! + تعثرت قدمه في بنطال + فقذف به بركلة + سمعهم يتغامزون..] كلّ هذه معلومات تفضي إلى اقتناع بأنّ الرّاوي يعرف كلّ حيثيات المسألة بين الأب وأبنائه.التي هي في الأصل مسألة تربوية.

والتّربية كظاهرة اجتماعية، لا تكون إلا في المجتمع، ولا تستهدف إلا إنساناً مرتبطاً به، متفاعلا معه، وغير منعزل عنه. أصبحت الآن ضرورة ملحة

في عالم كثير التّغير، سريع التّبدل، لا تستقرّ أحواله، ولا تثبت أركانه، أمام ما يطرأ من مستجدات التكنولوجية الحديثة، والأفكار الجريئة الثورية..

والتّربية كانت ومازالت . هي نفسها . في تطور وتغير مستمر من حيث أنواعها ومفهومها وأهدافها وطرقها.. مراعاة لاختلاف المجتمعات وحاجاتها الإنسانية والثّقافية والمعيشية، فضلا عن البيئة ومتطلباتها؛ فهي تخلق الانسجام والتّوافق والتّجانس في كلّ ذلك، وفي جميع الأحوال كانت صمام الأمان في المحافظة على لحمة المجتمع ومقوماته الأساسية، وإن اختلفت الرّؤية إليها، كلّ ويراها بمنظار تخصّصه، وعمله، وصوره في الحياة ممّا جعل من الصّعب إيجاد تعريف خاص، كامل، وشامل فهي وإن كانت تخصّ الأخلاق، والسّلوك، والملكات الفردية؛ فالحداثيون يرونها الوسيلة للتّعبير عن الذّات، والرّغبات والميول بحرية تامّة، بينما رأى المحافظون أنّها الوسيلة للحفاظ على الإرث الثّقافي والحضاري، وإيصاله للخلف. بينما رأى النّفسانيون أنّها توأم العملية التعليمية، حتّى لا تعليم بدونها. أمّا البيولوجيون، فربطوا أواصرها جمعاء بالتّلاؤم والتّجانس، وعناصر البيئة المحيطة..

نستخلص من كلّ هذا: أنّ العملية التّربوية، تهدف إلى أنسنة الإنسان، فتنمي مهاراته ومعارفه ومعتقداته ولغته وعقليته، وتهذب من غرائزه؛ فتجعله على بينة من حضارة الماضي، معايشاً لحضارة الحاضر،

مشرئباً لحضارة ينبغي أنْ تكون.. لذلك كانت التّربية في الصّغر أجدى وأنفع، وبخاصّة بوجود الموجه والمرشد والقدوة الصالحة سواء كان مربيا، أو أحد الأبوين..

والقدوة أمر مشروع، وما ضاعت القيم وانحلت، وسادت الموبقات وعمت إلا بغياب القدوة الصّالحة، والأسوة الطّاهرة، وفي لسان العرب: يقال قدوة لما يُقتدى به. وقال أيضاً: والقدوة ما تسننت به(١٢٣) ومن ثمّ فالمقتدى به، يحظى بقدر كبير من الصّلاح والأخلاق وموافقة القول العمل، وعدم التّكلف.. ما يجعل أقواله مؤثّرة، وأفعاله متّبعة؛ فهو مرب بقوله وفعله، لا يعمد إلى الشّدة والعنف، ولا إلى مصادرة الرّأي والرّغبات، بل يعمد إلى الحوار، والإقناع.. وقد ورد في القرآن الكريم:﴿أُولئِكَ الَّذينَ هَدَى اللَّهُ فَبِهُداهُمُ اقْتَدِه ﴾: الأنعام ٩٠ وقال أيضاً: ﴿ لَقَدْ كانَ لَكُمْ في رَسُولِ اللَّهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ لِمَنْ كانَ يَرْجُوا اللَّهَ وَالْيَوْمَ الْآخِرَ وَذَكَرَ اللَّهَ كَثيراً ﴾ الأحزاب/٢١

من خلال هذه الإضاءة حول التّربية والقدوة.. تبدو الرّؤية السّردية واضحة: أب يقلقه ما يرى عليه أبناءه من سوء النّظام والإهمال، فرغم وجود خزانة خاصّة بكلّ واحد منهم، فملابسهم منتشرة في البيت بغير نظام، ولا ترتيب في شكل فوضوي مقلق.. حتّى أنّه تعثر في بنطال، فغضب

---

123 ـ ابن منظور، لسان العرب ، الناشر ادب الحوزة ، قم ، ايران ، ١٤٠٥ هـ ق ،ج١٥ ، ص١٧

وركله بعيداً إلى غرفة أخرى، فانتهى إلى سمعه وشوشة أبنائه وهم ينظرونه في عجب: "أليس الدّولابّ في الغرفة الأخرى؟".. وهكذا انقلبت الآية، وأصبح المقتدي يعاتب المقتدى به. لا لشيء إلا لسوء تصرّفه، وغضبته، التي أفقدته اتّزانه، وحسن سلوكه. حتّى انطبق عليه المثل: إذا كان ربُّ البيتِ بالدّف مولعاً/ فَشيمةُ أهلِ البَيتِ كُلّهم الرّقص.. فمن هذه الرّؤية السّردية الجلية، تنبثق الصّورة السّردية في ذِهن المُتلقي، دعماً لما سبق، وتأويلا لما يمكن أن يقبل التّأويل بعيداً عن تخوم النّص.

لا شكّ أنّه في الذّهن تَخيّل لأبٍ وقف نادماً على ما فعل بعد أن سمع وشوشة الأبناء وأدرك أنّ التّربية لا يمكن أن تكون هكذا، وأنّ القُدوة ينبغي أن تبقى قُدوة وبامتياز، ولا تنهار أمام أيّ طارئ، ولا تخضع لأي انفعال..

٥ ـ صورة الكراهية: تبلغ درجة التّصوير الفنّي عند القاص شريف عابدين حدّ إشعارِ المتلقي بوطأة المعنوي أو العاطفي في عدّة نصوص، وأخص منها نص "توتر" ص/٢٠٧ من مجموعة "رؤى"

" لم أستسغ تلك المذيعة ..

أشرت إليها مستنكراً، فخرجت إلى الفاصل.

حين أظهرت إعلاناً عن مضار التّدخين، تعمّدت ألا أطفئ سيجارتي"

نص قصير ومعبّر، والرؤية مع (La vision avec) حيث معرفة السارد بقدر معرفة الشّخصية القصصية، دون أن تتجاوزها بتقديم معلومات أو غيرها ممّا لا علمَ لها به. وتعرف بـ (الرؤية المصاحبة) أيضاً.

إشارات الكره في النص: (لم أستسغ تلك + أشرت إليها مستنكراً + حين أظهرت إعلاناً عن مضار التّدخين، تعمّدت ألا أطفئ سيجارتي).

السؤال: هل علم أو أقرّ بسبب كرهه للمذيعة؟ لا. فكذلك الشخصية/المذيعة لا تعلم شيئاً عن كرهه لها، ولا سبب ذلك.

حين ظهر إعلان مضارالتدخين وتعمّد ألا يطفئ سجارته، هل كان يعرف سبب تصرفه؟.. كذلك الشّخصية /المذيعة لا علم لها.

ولكن هذا لا يعني أنّ النّص مغلق وغير واضح، فكلّما كانت هناك نتيجة كان هناك سبب أو أسباب، والعكس صحيح، كلّما توفر سبب فاعل كانت النتيجة "Cause and effect"؛ فالنتيجة في النص "الكراهية" الشّديدة، وهذا لا يمكن أن يأتي عفواً.

لغة: الكراهية خِلاف الرِضا والمحبَّة، يقال: كَرِهْتُ الشَّيء.. أَكْرَهُه كَرَاهَةً وكَرَاهِيةً، فهو شيءٌ كَرِيهٌ ومَكْرُوهٌ. والكُرْهُ الاسم. ويقال: بل الكُرْهُ: المشَقَّة. والكَرْهُ: أن تُكَلَّف الشَّيء فتعمله كارهًا. ويقال مِن الكُرْه الكَرَاهِيَة والكَرَاهِيَة وأكْرَهتُه على كذا: حملته عليه كَرْهًا(١٢٤)، وقال ابن عاشور:

---

124 ـ ٤٦٦١ صحاح الجوهري ، ٢٢٤٧ مقاييس اللغة لأبي فارس٥/١٧٣المصباح المنير للفيومي٢/٣٢٠

(الكُرْه:الكَرَاهِية ونفرة الطَّبع مِن الشَّيء، ومثله الكَرْه على الأصحّ)(١٢٥)، فهناك أسباب مباشرة ـ حتماً ـ تؤدي إلى البغضاء والكراهية على سبيل المثال لا الحصر: الغيبة والنميمة، الكذب والغش، قسوة القلب والغلظة والفظاظة، الغيرة، التجسس، عدم العدل، التعدي على حقوق الناس، الاستئثار بالمنافع، الجدال والمراء، الخيانة وعدم الأمانة، الكبر، والحسد، كثرة العتاب واللوم.. كلّها أفعال وسلوكيات شائنة، فلا غرو أنّ نتيجتها الكراهية، وانفصام عرى المحبّة والألفة.. ولكن هناك أسباب خفية لا يعرفها حتّى صاحبها،كأنّ المسألة (كره من أجل الكره) كالذي نجده في النّص السّابق، البطل لا (يستسيغ) المذيعة دون أن يعرف السّبب ولا أن يُشعرَ المتلقي بذلك.

ـ هل كان من الواجب ذكر السّبب؟

ـ هل نستطيع أن نرتاح لنتيجة نزلت كالقدر بدون سبب؟

إبعاداً لكلّ هذه الأسئلة، وما يشاكلها فقد أفهمنا علم النفس الاجتماعي والتّحليل النّفسي الإكلينيكي ألا شيء يأتي من فراغ ، ولكلّ شيء أثر في حياتنا وسلوكنا إلا ومصدره أسباب مؤثّرة.

لقد تعلمنا أنّ الطبيعة تنبذ الفراغ "Nature abhors a vacuum"

فماذا لو أنّ "الأنا" فقد طاقة الحب؟ إنّه مباشرة سيفعم للدرجة التّخمة بكلّ

---

125 ـ التحرير والتنوير ٢/ ٣٢٠

مشاعر الكراهية والبغض والحقد. حقاً، أنّ الحب ومشاعره الطيبة بالفطرة مستقرة في العقل الباطن، إنّما - وككلّ طاقة - في الوجود المخلوق الفاني عرضة للضّعف والفتور، والجمود والرتابة إلى أن يؤذن لها بالنّشاط من جديد.. وبخاصّة إذا لم تكن نفسية الإنسان على حظٍ كبير من القوّة والتّمكن والحكمة.. ف "الأنا" طموحة، بل أحياناً لا يحدّ طموحها إلا المَوت، فهي في صراع بينها وبين نفسها، وبينها وبين الآخر، وبشكل مستمر، حتّى في الحالات السّكونية الهادئة، حيث يعتقد ألا صراع ، فالصّراع قائم كالحرب الباردة.. ما ينجم عنه فقدان طاقة الحب بالتّدريج، وبالتّالي استحواذ سواد الكراهية على كلّ الفضاءات الممكنة، إلى أنْ يعمّ كلّ الأرجاء فتصبح "الأنا" مسودة، قاتمة، مشحونة بكلّ دواعي البغض، والكراهية.. وتعلّمنا من التّجارب الحياتية، و المعاشرة اليومية أنّ الكراهية كراهيات:

- كراهية طبيعية، سرعان ما يتجاوزها صاحبها لما حباه الله من قدرة وصبر على تحمّل الأذى، والتماس الأعذار للنّاس، وإيثار مشاعر الحب والوئام..
- كراهية غامضة، تثيرها مواقف وأحداث، ومناظر غير مؤذية ولا عدوانية..

ـ كراهية عدوانية تتغذى من نفسها، ومما تضرمه من حرائق، ولا يملك صاحبها زمامها؛ فهي حالة مرضية تستوجب تحليلا نفسياً إكلينيكياً.

فالصّنف الثّاني، هو ما يتعلق بالنّص القصصي "توتر" كراهية غامضة؟ هي تبدو من خلال النّص هكذا، ولكن صاحبها ـ حتماً ـ مأزوم نفسياً من حدث أو شخص، أو ذكريات سيئة تركت في نفسه ندوباً عميقة، اعتقد أنّ الزّمان كفيل أنْ يعالجهـا ويمحوها من الذّاكرة، ولكن مخبوءات العقل الباطن ما تنفك تستجيب لكلّ مؤشرات دالة ومحفّزة على استعادة ما وقع، فغذا ما حدث أنّ المازوم رأى ما يشبه الشّخص الذي كان سبباً في أزمته، أو رأى مكاناً يذكره بمكان الحادثة، فكلّ ذلك يستدعي المشاعر السّوداء دفعة واحدة فيغتمّ المأزوم ويتضايق، ويصبّ جامّ غضبه وانفعاله، وكرهه واستيائه على الشّخص البرئ الذي كلّ ذنبه أنّ فيه شبه بالآخر، الذي صورته تسكن العقل الباطن للمأزوم.

وهكذا بعودتنا للنّص ـ وبعد هذه الرّؤية السردية ـ نَلتمسُ للبطل العذر، ونعتقد أنّه مأزوم من شخص امرأة ما، ذنب المذيعة أنّ فيها شبه منها...

ونستطيع أن نرسم صورة للبطل، وهو في حالة يرثى لها من الانفعال والاضطراب الذي لا يعرف له سبباً، ويتصرف تصرفاً غريباً، كأن يشير إلى المذيعة وكأنّها حاضرة معه (أشرت إليها مستنكراً) ثمّ يكشف عن درجة

كراهيته، فلا يقبل منها شيئاً، حتّى إعلانها الذي يكشف مضار التّدخين - وهو شيء هام ومفيد - ولكنّه أبى منها ذلك وأصرّ، وتعمّد أنْ يبقي سجارته مشتعلة - نكاية في المذيعة، ورفضاً لها ولما تقدمه، رغم أهميته.

وفي المجموعة، وفي نفس الصفحة ٢٠٧ هناك نص "الماضي" الذي يعبر عن هذا الذي ذهبنا إليه، أي استرجاع الماضي وما يسببه من تعاسة، وغضب، وانفعال، وكراهية، فإن كانت شحنة الكراهية صبّت على المذيعة في النص السّابق، فإنها في نص "الماضي" صبّتْ على التّلفاز والشرفة: (.. أتلمس ندبة جرح قديم، تصطبغ أناملي بدماء داكنة فأغلق التلفاز.. ونافذة الشرفة!)

٦ - صورة الميتا سرد Métarécit: الظاهرة ليست جديدة، لأنّها تعود لبداية القرن العشرين، وترسّخت في الأدب الغربي تنظيراً ونقداً واهتم بها علم السرد، والسميوطيقا وبخاصة في مجال الرواية، وقليلا في مجال القصة والحكاية.. وظل الاهتمام العربي محتشما، في تناول هذه المسألة/تشخيص الكتابة، وإن كان الأدب القديم والحديث لا يخلو من هذه الظاهرة، بل أصبحت كتابات تجريبية وحداثية بل وما بعد الحداثة تحتفي بهذا الأسلوب في الكتابة تضميناً وتناصاً، وتنظيراً ونقداً..

يقول د. جميل حمداوي في تعريف الميتاسرد: "يقصد بالميتا سرد، أو الميتا قص، ذلك الخطاب المتعالي الذي يصف العملية الإبداعية نظرية ونقداً كما يعني هذا الخطاب الوصفي عوالم الكتابة الحقيقية

والافتراضية والتّخييلية، واستعراض طرائق الكتابة وتشكيل عوالـم متخيل السّرد، وتأكيد صعوبات الحرفة السّردية، ورصد انشغالات المؤلفين السّراد، وتبيان هواجسهم الشعورية واللا شعورية، ولاسيما المتعلقة بالأدب وما هيته ووظيفته، واستعراض المشاكل التي يواجهها المبدعون وكتاب السّرديات بشكل عام [126]"

في هذا الإطار وردت قصة كتبت على شكل ثمانية شذرات متكاملة، وموحدة الرؤية السردية، تحت عنوان "إبداع" ص٢٠٩،٢٠٨

نلاحظ أنّ الرّؤية من الخلف (La vision par derrière) والسارد عليم أكثر معرفة من شخصيات النّص، فهو سارد مهيمن؛ فالكتابة عن التّجربة الإبداعية/ميتا سرد، أصبح لها مكانة في السّرد الحديث العربي، ولم يعد الأمر مقتصراً على الرّواية، بل لامس كلّ الأجناس السّردية بما في ذلك القصة القصيرة جداً. فنحن هنا أمام نص، قد يُقرأ على أنه وحدة متكاملة، في إطار وحدة موضوعية ورؤية سردية، وقد يُقرأ كلّ نص منفصلا بذاته، وهذا يدخل في إطار التّجريب، والبحث عن الجديد في إطار كتابة القصة القصيرة جداً...

---

126 . د. جميل حمداوي، بلاغة الصورة السردية في القصة، منشورات الزمن سلسلة شرفات /٤١ سنة ٢٠١٤ ص/١٢٩

(١) "هو يكتب، هو يقرأ.. احتجّت أفكاره، أعلنت العصيان الإبداعي"

البطل بإخبار من السارد (العليم) يكتب ويقرأ، والجَمع بين الوظيفتين: القراءة والكتابة، هو السّبيل في إعداد القاص المتمكن من لغته وأدواته، وطرائقه.. ولكن رغم ذلك، فقد يحدث نوع من الإخفاق، والانحصار، والاحتباس حتّى لا كتابة، ولا إبداع، وإنْ جاهد الكاتب نفسه طوال الوقت فلن يكتب ما يستحق القراءة؛ لأنّ المخاض الحقيقي لم يحن بعد، وما يحاوله الكاتب، هو نوع من إجهاض العملية الإبداعية: [احتجّت أفكاره، أعلنت العصيان الإبداعي]

وفي الحقيقة ليست الأفكار التي تحتج ولو من باب المجاز؛ فالأفكار - دائماً - متوفرة، إنّما التّعبير عنها بلغة فنّية، ورؤية جديدة مبتكرة.. تلك هي المسألة فالإبداع الأدبي بخاصّة وجميع الفنون عامة، لا تنقصها الأفكار، إنّما حاجتها الأساس: التّعبير، وإلاّ سيعلن [العصيان الإبداعي] وهذه مسألة لا تخصّ المبتدئين بل يعانيها كبار القاصين والمبدعين، لأنّ الإبداع ليس مادة عند الطلب؛ بل هو الذي يلح على صاحبه، حين يكتمل، ويختمر، وتتوفر ظروف الكتابة والإلهام..

(٢) "قفز من قمّة الحدث فسقط مغشياً عليه..عند استجوابه اعترف أنه كان يحاول كتابة (الق الق ج)"

إنّ (الق الق ج): حدث ولغة قصصية، والحدث لا يسمح بالتّمطيط، ولا التّمديد أو الغنى والإثراء، كما هو الشّأن في القصّة القصيرة، وفي هذا خلاف واضح بين حدثي (الق الق ج) والقصة القصيرة؛ فبقدر ما يأتي في الأولى مشبع بنفسه، وغني بفعاليته، ومكتف بوضعه التّركيبي؛ فإنّه في الثانية يسمح بعكس ذلك تماماً، ولهذا يقع الخلط عند المبتدئين، أو غير المتمكنين، فيقع ما وقع لبطل النّص: [قفز من قمّة الحدث فسقط مغشياً عليه] تعبير مجازي عن حالة من يحاول التّعامل مع الحدث عن غير دراية، أو علم بحكمة حسن التّصرف، وإتقان طريقة التّوظيف؛ لهذا حين استجوب بعد أن أفاق من سقطته [اعترف أنّه كان يحاول كتابة (الق الق ج)] وكتابة هذه الأخيرة ليست هي كتابة جنس سردي آخر، وإلا ما كان التّميز، والاختلاف وارداً..

(٣) "أفرط في إحساسه بالنّضج الفنّي.. سقطت ثماره مبكراً من غصن الإبداع!"

..ذاك ما لا ينبغي أن يقع . ولكن ـ وللأسف الشّديد ـ ذاك ما يحدث حتى مع كبـار السّاردين/القاصين (الإحساس بالنّضج) أما علمنا أنّ الفاكهة حين تنضج، تسقط من تلقاء نفسها، وتتعفن عند قدم شجرتها.. فكذلك المبدع إن خال أنّه يمسك بنجوم الإبداع، وأنّه اكتمل نُضجاً، وسما إبداعاً؛ فإنّه يعلن موته دون أنْ يدري؛ فالنّضج الفنّي، وبصفة عامّة،

وفي جميع الفنون: حلم ينبغي ألا يتحقق، وهدف سَرابي كلّما أدركته ابتعد بعيداً، ومُنية زئبقية كلّما حاولنا الإمساك بها انفلتت... وهكذا ينبغي أنْ يكون؛ لأنّه يفسح المجال للبحث والإبداع الدائم، وللتّنافس المستمر..

(٤) "كان يعتبر نفسه مستهدفاً من النّقاد..

حين هاجمه القراء، تأكد يقينه من نظرية المؤامرة؟!

إحساس غير طبيعي، وعلاقة غير منطقية.. ذلك أنّ كلّ مبدع ينتظر من النّقد الثّناء والمدح، والإعجاب دائماً.. مع أنّ وظيفة النّقد: تفحص العمل الإبداعي بعين عالمة متفهمة، تراعي جوانب الإبداع وكيف أتت؟ وما هي الأدوات التي حققته؟ وكيف أثرت؟ وما هي عوامل النّقص؟ وكيف تبلورت فأساءت..؟

والقصة القصيرة جداً، كفن حديث استسهله الكثير من الكتاب الذين جاءوا من المسرح، والشّعر، والرّواية، والقصّة القصيرة؛ فكتبوا الشّذرة، والطرفة، والخاطرة.. ظناً منهم أنهم يكتبون (الق الق ج) ولكن أغلبهم لم يكتبها.. ومن هنا جاء النقد؛ ف (الق الق ج) قد تقاطع أجناساً سردية مختلفة، في عناصر معينة ولكنّها تحافظ على ذاتها المتميزة.

وفي غير كلمة النقد المنهجية والموضوعية..لا يمكن الاعتداد بكلمة القراء العاديين في الغالب، فكلّ ما يخطّونه فلا يعدو أن يكون انطباعاً، أو كلاما إيديولوجياً لا صلة له بالفن والكتابة القصصية.. ومع ذلك

يؤثر في القاص غير المتمكن من أدواته.. وإذا توالت عليه الضربات من النّقد ومن القراء، سينتابه شعور سيء ينتهي به إلى الإحباط..

(٥) "قال الناقد: في الـ (ق ق ج) لابدّ أن تتوفر مجموعة من العناصر.سأل أحد الكتاب: كم كلمة يبلغ العنصر الواحد؟!"

نص يجمع بين الحقيقة وسوء الفهم. الحقيقة أن (الق الق ج) لها عناصر بانية تميزها وتحفظ لها إطارها الخاص سواء من حيث الشّكل أو الدّلالة، وليس من الضّروري أن توجد جميعها في نص واحد، بل النّص وطريقة الكتابة، وربّما موضوع النّص يفرض بعض العناصر، دون بعضها...

أمّا سوء الفهم، وهو الوارد في سؤال أحد الكتاب في النّص: [كم كلمة يبلغ العنصر الواحد؟!].. هذا دليل ـ من النّص ـ أنّ البعض يكتب (الق الق ج) ولا يعرف مدخلاتها، ومخرجاتها وعناصرها، وحجمها....

لقد أوضحنا أنّ العناصر، لا يؤتى بها جميعاً في النّص، وهذا غير ممكن، وإن حدث ففي ذلك افتعال، وصناعة وليس إبداعاً.. وما أوتي به يتّسع معنى ودلالة، من خلال إشارات وامضة سواء كانت كلمات، أو جملا قصيرة معدودة حفاظاً على الحجم.

(٦) "قال الناقد: كلّما ازداد التّعتيم زاد سطوع الومضة.

تساءل القراء: ولم لا تكون كضوء النّهار؟!"

النّص الموالي، يطرح مسألة الغموض الذي عرفت به (الق الق ج)، والذي هو من بعض عناصرها، نتيجة لغة التّكثيف، والاختزال، وتوظيف الرّمز، واعتماد التّلميح بدل التّصريح الشّيء الذي يجعل اللّغة أقرب من لغة الشّعر transcendental poetry هذا فضلا عن التّركيز والاستغراق Involvement

أمّا تساؤل القراء[: ولم لا تكون كضوء النّهار؟!] فهو تساؤل فئة ألفت القصّة المفتوحة: [مقدمة، وعرض، وخاتمة] وألفت النّص الذي يُقرأ من عنوانه، أو إذا قُرئ مرّة فُهمت الغاية، وعمّت الفائدة..

وفنّ القص، والفن بصفة عامّة ليس بهذا المنظور المبسط الفج، ولن يكون أبداً كذلك. والذي ساعد ويُساعد على كثرة القراءة السّطحية، والفهم السّهل والسّريع غير المجدي، في المجال الإبداعي، غياب التّفكير النّقدي Critical thinking وهذا يكاد يكون عاماً وليس فقط في الأدب والفن، بل في مختلف الحياة العامّة، لهذا الأخطاء تتكرر، والفشل يتواصل، والحلم يراوح مكانه دون أن يتحقّق.. وكذلك - وبشكل ملحوظ - غياب التّفكير الإبداعي creative thinking وليس في القصّة والسّرديات وحدها، بل في كلّ فنون الإبداع، لهذا بقي مسرح اللامعقول/العبث يخاطب نفسه، والرّسم التّشكيلي بمدارسه المختلفة: الرمزية Symbolism، والفوفيس Fauvism والتكعيبية cubism والدّادية Dada

والسّريالية Surrealism والتّجريدية Abstract.. لا يجد له اهتماماً شعبياً جماهيرياً، إلا من نخبة الفنانين أنفسهم. إنْ لم أقل نخبة النخبة!

٧ "وصف النّاقد الرواية بأنّها وليمة، والقصة القصيرة جداً بحقنة الجلكوز، لكن القراء أرادوها وجبة جاهزة طازجة (ديلفري)"

لا يمكن مقارنة الرّواية بالقصّة القصيرة، ولا هذه الأخيرة بـ (الق الق ج) سواء بالحجم أو المعطى والتّركيب، أو طرائق الكتابة؛ فالرواية ـ حقاً ـ تشكل وليمة دسمة: بلغتها، وعدد أشخاصها، واختلاف أمكنتها، وتداخل أزمنتها، وكثرة أحداثها، بيد أن (الق الق ج) وعلى خلاف كلّ ذلك ـ وكما أسلفنا ـ لغة برقية خاطفة، والأشخاص قد يختزلون في شخص واحد أو أكثر قليلا، وقد يضمرون في ظاهرة ما، أما المكان، فقد لا يذكر، ولا يحدد، وكأنّ النّص في اللا مكان، ونفس الشّيء بالنّسبة للزّمان، أمّا الحدث فلا يعدو أن يكون حدثاً واحداً، كحالة، أو ظاهرة.. فإنْ شبهها النقد حسب النّص بـ [حقنة الجلكوز] (التي تُمنح في حالة نقص الدّم السّكري الحاد، أو النّوبات وفقدان وعي مستخدم الأنسولين فإنّ الجلوكاجون يُساعد على إخراج الجلوكوز المخزّن إلى مَجرى الدّم من جديد) ، وهو تشبيه في غاية من الأهمية، إعتباراً من أنّه من طبيب، وقاص في نفس الوقت؛ فحقاً.. إنّ كاتب (الق الق ج) ينطلق من أنّ القارئ ليس خاوي الوفاض، وعليه أنْ ينقل إليه ما ينقصه.. بل على العكس منْ ذلك،

فالقاص يدرك أنّ المتلقي الافتراضي يملك مخزوناً على قدر من الأهمية (كالجلوكوز المخزّن) فيكفي - فقط - إثارة هذا المَخزون، وإعادته إلى طور الفِعل والتّفاعل...

(٨) "ذاع صيت القصص القصيرة جداً، اتجه الناشرون لإصدارها بكافة الوسائط. عندما قام أحدهم بتشغيلها أثناء قيادته السيارة، أعجبته ومضة طريفة فانتابته هستريا الضحك. استوقفه المرور ظنا أنه يقود مخموراً.

ما أن سمع الشرطي القصيصة التالية، وكانت شديدة الغموض حتى تسمر في مكانه محملقاً في الفراغ.. هرع الضابط نحوهما شاهراً مسدسه في وجه السائق ظنا منه أنه نثر مخدراً في وجه الشرطي!"

كعادة القاص شريف عابدين، مرتبط بالرّؤية من خلف، مفضلا السّارد العليم وبخاصّة في مجموعة "رؤى" وإن كان تنوع الرّؤية، واختلاف وضع السّارد مما يغني الكتابة السّردية القصصية •

في هذا النّص وجهة نظر Point of view مضمرة، ولكنّها غير منفصلة عمّا سبق: تركيز على جانبين: جانب السّخرية:Ironie (أعجبته ومضة طريفة فانتابته هستريا الضّحك)، وجانب الغموض Mystère (ما أن سمع الشّرطي القصيصة التّالية، وكانت شديدة الغموض حتّى تسمّر في مكانه محملقاً في الفراغ)

نستشف من ذلك أنّ (الق الق ج) برغم قصرها الملحوظ، فهي لا تخلو من سخرية لاذعة، وقد برع في ذلك شريف عابدين في نصوص كثيرة في مجموعته الكاملة "تلك الأشياء"، ولا غرو في ذلك، لأنّ (الق الق ج) تتقاطع والطّرفة في روح الدّعابة الهادفة، والمغزى المبطّن بمرح الفكاهة اللاسعة؛ فالسّخرية إلى جانب المستوى البلاغي في النّص توظف في شكل تورية خاصّة تُبْطنُ عكس ما تُظهر، لهذا حين يقرأها القارئ البسيط يهتم بالضّحك وكأنّ ذلك هو الغاية والمغزى، كالذي سمع نص القصة في السيارة: (عندما قام أحدهم بتشغيلها أثناء قيادته السيارة، أعجبته ومضة طريفة فانتابته هستريا الضّحك)

بينما العكس يحدث مع المتلقي النّبيه الذي قد يضحك من سخرية القصّة ولكنّه لا يقف عند ذلك، ولا حتّى عند السخرية سبب الضحك، بل يتجاوز ذلك إلى الأسباب الداعية للسخرية، ويستبطن ما خفي، ويكشف ما وراء الكلام...

أما جانب الغموض - وقد سبق الإشارة إليه - فقط نقول أن هذه الخاصية سواء في الشعر الحديث أو في القصة القصيرة جدا جعلت من هذين الجنسين رغم اختلافهما لا يسايران رغبة القراءة العامة المسطحة، بل أصبحا - لغموضهما الفني - من فنون النخبة المثقفة.. لهذا فالشرطي وهو في الغالب الأعم غير مهتم بالقراءة الأدبية، وقد يعد من الطبقة العامة، فإنه

حين سمع القصة الموالية: [وكانت شديدة الغموض.. تسمر في مكانه محملقاً في الفراغ..] كناية عن عدم الفهم. الشئ الذي أثار حافظة الشرطي الآخر فظن أن رفيقه أصيب بمخدر ذهب باهتمامه فخف مسرعا ليتحرى الأمر: [هرع الضّابط نحوهما شاهراً مسدسه في وجه السّائق ظناً منه أنّه نثر مُخدراً في وجه الشّرطي!]

من كلّ هذا نستشف أنّ الرّؤية السّردية كانت تخصّ كتابة (الق الق ج) من حيث صعوبتها وتمنّعها، واختلاف تركيبتها، والشّعور بالنّضج من جراء استسهالها، ونفور كاتبها من النّقد، وآراء القرّاء، وكأنّه يريد كتابتها كما يشاء لا كما هي عناصرها المميزة، واعتبارها كحقنة الجليكوز واتّسامها بالغموض والسّخرية؛ فهذه الرّؤية السّردية الميتا نصية، أفرزت صورة سردية ذهنية ملازمة لكاتب حائر بين متاهات هذا الفنّ الحديث، محاولا الاستجابة لدواعي النّقد، ورغبة القراء، وشتّان بين هذا وذاك إفما يريده النّقد هنا، أو في أي فنّ آخر، ليس تقنين الجنس، وقولبته في قوالب لا ينبغي الخروج عنها، فذاك حصر لعملية الابداع، وتضييق على المبدع... ولكن كان النّقد ومازال ضدّ الفوضى والابتذال، وضدّ التّجريب غير المَسؤول، الذي ينتهي إلى التّخريب على مستوى اللّغة، والبناء السّردي القصصي. وغالباً ما تُفهم الحرّية بأنّها الإبداع، والإبداع أنّه الحرية، بمعنى تلازمهما ضروري، وهذه فكرة لا يراد بها إلا فوضى الكتابة لا أناقتها وحسن توظيفها، وإلا لا يمكن إلغاء إبداع السّجون، ولا ظروف القمع

والاستبداد، كما لا يمكن إلغاء ما تراكم من إبداع يحترم النّقد، وينساق وفق رؤى نقدية مختلفة، ومدارس متنوعة ومتباينة..

وعموماً . مهما نحاول بدافع الحداثة أو حتى ما بعدها . أن نقفز على القواعد وعناصر البناء وحيثيات التّركيب السّردي، فإنّنا سرعان ما نضيق من متاهات الفوضى والجري وراء السّراب، وننتهي إلى العودة لما اتّفق عليه، وما أصبح في عرف الإبداع والنّقد...

أمّا عن رغبة القراء العاديين، فهي في الغالب الأعم دون نظرة النّقد، بل هي على طرف نقيض؛ فعامّة القرّاء يرغبون في قراءة نص واضح مفهوم بدءًا من القراءة الأولى، وينفرون من كلّ حيثيات الرّمز والأيقونة، والتّكثيف اللّغوي، وهي نظرة يخالفها النّقد الذي يجد في ظلال المعنى، ومعنى المعنى، ورمزية الأشياء، وبعد دلالتها... قراءات قد لا تخطر على بال المبدع نفسه، فجمهور القراء ليس من الضّروري أنْ يكون في مستوى النّقد، وإن كان هذا مرجواً، ولكنه بعيد التّحقيق، في غياب الثقافة النّقدية؛ لذلك، يُنتظر من القرّاء عامّة أن يحفلوا بالنّقد، قراءة، ومتابعة، وتحليلا، ونقاشاً؛ فذلك يثري ثقافة النّقد، ويُمكّن من قراءة الأعمال الإبداعية قراءة العمق والاستنباط والتّفاعل، والارتباط...

عن الدكتور مسلك ميمون

من مواليد وجدة .

أستاذ البلاغة والنّقد/ باحث في مجال اللّغة والأدب.

رئيس رابطة المتأدبين الشّباب بالمغرب سابقاً. ١٩٩٦/٢٠٠٢

أحد الأربعة المؤسسين لمجلة "المشكاة" التي تعنى بالأدب. .

مُنتج لعدّة برامج ثقافية وأدبية. .

المنشورات:

١ . أثر القرآن في تأليف بديع الزمان .

٢ . النّقد المنهجي عند العرب: التأريخ، المنهج، المصطلحات، المراجع .

٣ . مصطلحات العروض والقافية في لسان العرب .

٤ . بنية القصيدة عند ابن زيدون .

٥ . جدلية الذات والشعر في أشعار إسماعيل زوريق .

٦ . غواية السرد القصير/ دراسة في القصة القصيرة جداً.

٧ . إواليات التّخييل في قصص جمعة الفاخري .

٨ . " أيام وجدة الجميلة " سيرة ذاتية.

٩ . أربع مجموعات قصصية .

١٠ . " حكايات سُعدى" ثلاث مجموعات قصصية للأطفال .

١١ . " قصص إسلامية" سلسلة قصصية للأطفال .

١٢ . " قصص عالمية" سلسلة قصصية للأطفال .

١٣ .. معلم الداخلية الواقع والآفاق، بحث تربوي .

١٤. محو الأمية وتعليم الكبار. بحث تربوي .

. مقالات كثيرة في الأدب، والفن، والسينما، والمسرح، قد تجمع في كتاب أو كتابين إن شاء الله.

. العنوان: ص. ب ٣٢٣٨ تالبورجت . أكادير . المغرب/

الهاتف: ٠٦٦٤٦٥٢٦٥٠

maslak53 @ hotmail.fr

عن القاص شريف عابدين

حصل على ماجيستير في الطب (جامعة الإسكندرية).

حصل على ماجيستير في الكتابة الإبداعية (MFA) بالدراسة عن بعد.

بدأت اهتماماته الأدبية بكتابة الشعر، ثم القصة القصيرة.

يكتب: الرواية، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا.

أشرف على عدد من المنتديات الأدبية مثل: واتا، وملتقى الأدباء والمبدعين

منسق عام الرابطة العربية للقصة القصيرة جدا.

تم تكريمه في مؤتمر القصة القصيرة جدا في مكتبة الإسكندرية، ديسمبر ٢٠١٣ وفي مهرجان الناظور بالمغرب، مارس ٢٠١٤.

الإصدارات:

ثلاث مجموعات ورقية في القصة القصيرة جدا

١- تلك الحياة (حياة الموت) ٢٠١١

٢- الربيع المنتظر (سياج العطر) ٢٠١٢

٣- تلك الأشياء ٢٠١٣

(الأعمال الكاملة في القصة القصيرة جدا تضم خمس مجموعات:

تلك الأشياء/حياة الموت/سياج العطر/رجل وامرأة/رؤى)

مجموعة ورقية في القصة القصيرة:

أحمر شفاه ٢٠١٥

له تحت الطبع:

ظلال الهمس (قصص قصيرة)

أسرار شهريار (رواية)

جدوى العشق (مختارات من القصة القصيرة جدا)

بريد إلكتروني: sheridean@gmail.com

يقول القاص عن نشأته:

ولدت بالإسكندرية عروس البحر، درست الطب رغم أني أعشق الفنون والآداب تأثرت في البداية بوالدي فقد كان مهتماً بالحكايات الشّعبية، ويحفظ السيرة الهلالية، بدأت بكتابة الشعر منذ المرحلة الثانوية، أثارت كتابات يوسف إدريس في نفسي ولعاً بالقصة ولا أنسى قصتيه "مسحوق الهمس" و"بيت من لحم".. أفادتني دراسة الطب كثيراً في تنمية قدراتي الأدبية وأعتبر أن الإلمام بعلم البيولوجي، وعلم النفس، في غاية الأهمية لمن يهوى الكتابة.. سحرتني القصة القصيرة جداً واستحوذت على كل اهتمامي وأتوقع لها مستقبلا زاهراً، يرجع الفضل إلى أستاذي الدكتور مسلك ميمون، بكتاباته التي تيسر الفهم، وتثري الذّهن في تعلّم أصول كتابة القصة القصيرة جداً. كما استهوتني المدرسة المغربية في كتابة ونقد هذا الجنس الأدبي الوليد. بدأت بالطبع متأثراً

بالأساتذة المبدعين؛ ثم كان اهتمامي بالقراءات التنظيرية والمقالات النقدية بالغ الأثر في تطوير أسلوب كتابتي تأثرت في البداية بمقالات الدكتور مسلك ميمون، وبدراسات الدكتور جميل حمداوي، ثم كتابات الدكتورة سعاد مسكين والدكتور محمد رمصيص والأستاذ حميد ركاطة والأستاذ محمد يوب.. أعتقد أن القراءات العديدة مكنتني من أن أنتهج أسلوباً خاصاً، وأجدني أميل للمقاربة الميكروسردية ونظرية التكنوقاص التي اقترحها المبدع محمد اشويكة. الرؤية الخاصة للعالم، التي أرصد من خلالها إحدى المفارقات، لأرسم منها صورة مبتكرة، سيناريوهات ميكروسكوبية بعدسة مكبرة.

وعن رؤيته للقصة القصيرة جداً يقول:

"القصة القصيرة جداً هي فنّ المستقبل. في الغرب، هناك يوم قومي للاحتفاء بها في العديد من البلدان، تعقد لها الندوات والمؤتمرات وتحظى باهتمام الباحثين كنموذج للتطور السردي. هناك انتشار لكتابتها على صفحات شبكات التواصل الاجتماعي وزيادة اهتمام في العالم الواقعي.. صارت منتجاً له سوق شاسعة، مع تنامي المستهلكين.. ويلاحظ أنه شاعت كتابة نوعين من القصص القصيرة جداً: الانفعالي، المحدد النّهاية ويهدف إلى تعميق الشّعور بالتّوتر وينتهي بشحنة انفعالية ويناسب عامّة القراء؛ مقابل العقلاني، ذي النّهاية المفتوحة ويهدف إلى التأمل ويناسب النّخبة من القراء. أعتقد أن اقتناص اللّحظة

والتّخييل هما أهم الخصائص، إضافة إلى توظيف المجاز في المتن السّردي والتّجريد من خلال الرّؤية الخاصّة للكاتب . تأتي القصة القصيرة جداً في زمن يثمن اتقاد الذكاء مع "عصر شرائح السيليكون" لذلك يليق بالقصة القصيرة جداً أن تستلهم روح العصر وتنفتح على التقنيات الإبداعية المختلفة مواكبةً للواقع الزّمني ومقاومةً للتراجع القرائي..

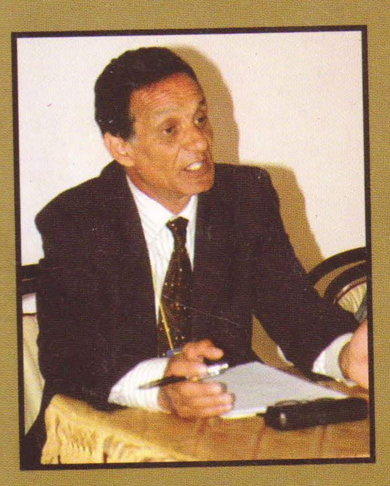
المحتويات

دار الهدى للمطبوعات

١ش عمرو بن العاص - خلف جمال عبد الناصر

أرض المعلمين ميامي - الإسكندرية

ت: ٥٥٧٤٧٧٢ موبيل: ٠١٠٠٧٥١٤١٢٦



لم تهتم البلاغة القديمة بالصّورة في السّرد
كما اهتمّت بها في الشّعر، الشّيء الذي
مهّد الطّريق للتّجريب، والتّساؤل، والتّأمّل
بشكل غير مألوف في السّابق، فكان من
الضّروري أن تتجاوز "الصّورة" حدود المنطق
القديم، أصبحت كصّورة إبداعية، تنفتح
على كلّ صنوف الإبداع بأنساق مختلفة،
وبخاصّة لمّا عمّت وانتشرت إشارات خاصّة في الموضوع من كبار النّقاد
الغربيين كمثل: بيرسي لوبوك في كتابه (صنعة الرّواية)، وميخائيل
باختين في كتابه (شعرية دويستفسكي)، وستيفان أولمان في كتابه
(الصّورة في الرّواية)... تطورت الصّورة كمصطلح ومفهوم حين أصبحت
تتّسع للنّثر الفنّي الإبداعي وبخاصّة فيما يتعلّق بالنّقد المقارن، في مجال
بحث الصّوراتية.. وهكذا دخلت الصّورة مجال السّرد الأدبيّ فعُرفت حسب
"باجو" بالصّورة الأدبية. L'Image littéraire. ولعلّ ما ساعد على ذلك
هو التزام الصّورة بعالم الخيال والتّخييل....

دكتور مسلك ميمون
أستاذ البلاغة والنقد الأدبي